Las vanguardias artísticas del siglo XX

Mario De Micheli



En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, el escritor y crítico de arte Mario de Micheli ha trazado una crónica viva de los grandes movimientos que configuraron la transformación de las artes plásticas desde el cambio de siglo hasta 1950, buscando su línea de continuidad y su común razón de ser en aquello que propiamente constituye la esencia de la vanguardia: el ánimo de ruptura cultural. Combinando el dato histórico y la crítica, se ofrecen aquí los materiales de una visión de los «ismos» más profunda que la mera catalogación de variantes formales; una visión integral, apoyada, de una parte, en el examen de la actividad creadora de los artistas más representativos del período, y, de otra, en los manifiestos y programas que presentaron las posiciones de partida de cada grupo.

Mario De Micheli

Las vanguardias artísticas del siglo XX

ePub r1.0
Titivillus 01.08.2024

Título original: *Le avanguardie artistiche del Novecento*
Mario De Micheli, 1966
Traducción: Ángel Sánchez-Gijón & Pepa Linares

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Índice

Nota a la vigésima edición italiana

PRIMERA PARTE. ENSAYO

Capítulo primero. UNIDAD DEL SIGLO XIX

Capítulo segundo. LOS SIGNOS DE LA CRISIS

Capítulo tercero. LOS MITOS DE LA EVASIÓN

Capítulo cuarto. LA PROTESTA DEL EXPRESIONISMO

Capítulo quinto. LA NEGACIÓN DADAÍSTA

Capítulo sexto. SUEÑO Y REALIDAD EN EL SURREALISMO

Capítulo séptimo. LA LECCIÓN CUBISTA

Capítulo octavo. CONTRADICCIONES DEL FUTURISMO

Capítulo noveno. LA REGLA DEL ABSTRACCIONISMO

SEGUNDA PARTE. DOCUMENTOS

Expresionismo

- Crónica de la Unión Artística «Die Brücke»
- Esbozo de un manifiesto «noviembrista»

Dadaísmo

- «Manifiesto Dada de 1918»
- Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo
- ¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?

Realismo expresionista

- Manifiesto del Grupo Rojo

Surrealismo

- Primer Manifiesto del surrealismo
- Secretos del arte mágico del surrealismo

Cubismo

- La pintura cubista

Futurismo

Fundación y Manifiesto del futurismo
Manifiesto de los pintores futuristas
La pintura futurista: Manifiesto técnico
Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos
Rayonismo
Manifiesto del rayonismo
Suprematismo
Constructivismo
Manifiesto del realismo, 1920
Productivismo
Programa del grupo productivista
El Proletkult
Tesis sobre el arte aprobadas durante la reunión del presidium del Comité Central del Proletkult Panruso
El Lef
¿Por qué combate el Lef?
De Stijl
Prefacio I
Prefacio II
Primer Manifiesto de la revista De Stijl, 1918
Manifiesto II de De Stijl, 1920
Manifiesto III: hacia la formación de un mundo nuevo
Cronología
Bibliografía
Índice de autores
Notas

Nota a la vigésima edición italiana

La presente nota sustituye a la que escribí en junio de 1966 con motivo de la primera edición de esta obra en la colección Universal Económica de Feltrinelli. Ya antes, en 1959, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* habían conocido dos ediciones a cargo de Schwarz. Esta edición revisada y ampliada, es la vigésima. Como puede apreciarse, el libro ha tenido una buena acogida, teniendo en cuenta sobre todo las numerosas traducciones que se han hecho en Europa y América (en la actualidad está apareciendo en árabe, en una revista siria).

En la nota de 1966 destacaba algunos aspectos que también ahora me gustaría evidenciar. Estas páginas, dije entonces, han nacido de la necesidad de captar las motivaciones profundas de las vanguardias, con el objetivo de subrayar su validez histórica y su herencia independientemente de los innumerables cambios del gusto. Se trata de una consideración que, a tantos años de distancia, no me parece ocioso reafirmar teniendo en cuenta que no faltan en la actualidad ciertas interpretaciones de las vanguardias históricas que no me parecen muy distintas de las que existían cuando escribí este libro.

Desde este punto de vista, me parece que el planteamiento general del ensayo y su personal tono crítico, en el que no falta a veces la provocación, conservan su actualidad, razón por la cual no he considerado oportuno modificarlos. Si he introducido algún cambio ha sido de detalle, en casos raros y muy especiales. Sin embargo, la obra se ha enriquecido en la parte correspondiente a los manifiestos y las poéticas, donde he añadido un importante grupo de documentos alemanes y soviéticos.

En estas páginas, historia, crónica, política y sentimientos se vinculan íntimamente a los problemas de la cultura, porque en mis investigaciones críticas nunca he conseguido separar, dividir o reducir a fragmentos aislados una «materia» de tal riqueza y complejidad, en cuyos contrastes nacen y viven también las imágenes del arte y los artistas que las conciben y las realizan. Esta obra, vuelvo a repetirlo, es precisamente el fruto de esa convicción.

Milán, 27 de febrero de 1988
Mario De Micheli

Il faut être absolutament moderne

Rimbaud

PRIMERA PARTE

ENSAYO

Nota: el texto crítico de este volumen no procede según un orden estrictamente cronológico de los *hechos* artísticos, sino más bien según el ritmo de las *ideas* y de los *problemas* del arte contemporáneo. Es más, el ensayo distingue dos corrientes de fondo del arte moderno —una que parte del expresionismo y otra que parte del cubismo— y las sigue por separado, si bien teniendo presente las mescolanzas recíprocas o sólo sus puntos de contacto. La materia del presente libro abarca, en general, hasta 1930 aproximadamente. Sólo en el caso de Picasso se ha tomado en consideración una obra de 1937, *Guernica*, casi como un resumen y una conclusión de la precedente historia de las vanguardias.

Capítulo primero

Unidad del siglo XIX

Arte y realidad

El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética. Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso. En efecto, a una investigación de este tipo se le escaparían inevitablemente las causas que generaron el fenómeno del arte moderno.

¿Qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue ésta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte.

El siglo XIX europeo conoció, una tendencia revolucionaria de fondo, en torno a la cual se organizaron el pensamiento, filosófico, el político y el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales. Ello sucedió particularmente en los tres decenios precedentes al año de las revoluciones, 1848. Namier, justamente, puso en evidencia este «momento» unitario del siglo XIX:

> El continente europeo: —escribe— reaccionó a los impulsos y al íntimo dinamismo de la revolución con una notable uniformidad, a pesar de las diferencias de lengua, y de raza, así como el nivel político, social y económico de los países afectados; pero en esa época el denominador común era ideológico, e incluso literario, y en el mundo intelectual del continente europeo había, una unidad y una cohesión fundamentales, como suele darse en los períodos culminantes de su desarrollo espiritual. 1848 no llegó como repercusión de la guerra y de la derrota, cómo tantas revoluciones del siglo anterior, sino que fue el resultado de treinta y tres años de paz europea, paz cuidadosamente mantenida sobre bases deliberadamente contrarrevolucionarias. La revolución brotó casi en igual medida tanto de la esperanza como del descontento. Odilon Barrot, uno de los jefes de la oposición dinástica bajo la monarquía de julio, escribe: «Nunca pasiones más nobles habían movido el mundo

> civil; jamás un impulso de almas y corazones más universal había inundado Europa de una punta a otra»…[1]

En los treinta años que preceden a 1848 las ideas y los sentimientos que habían hallado una victoriosa afirmación en la Revolución francesa llegan a su madurez. En esta época toma consistencia la moderna concepción de pueblo y los conceptos de libertad y de progreso adquieren nueva fuerza y concreción. La acción por la libertad es uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX. Las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas en la mano. Philippe de Chennevières, al describir las jornadas parisienses de febrero de 1848, cuenta: «Horas más tarde supe que mi amigo Baudelaire fue visto entre los insurgentes con el fusil al hombro. Jamás tantos poetas y literatos se mezclaron de tal manera con una revolución…»[2]. El mismo Baudelaire, en aquellos días, dio vida a un periódico revolucionario, *Le Salut Public*, y en 1852 escribía el prólogo a las poesías de Pierre Dupont, *Chant des ouvriers*, en el que, entre otras cosas, definía como «pueril» la teoría del arte por el arte. Las páginas de este prólogo son un documento bastante significativo de su actitud cuarentaiochesca. Hablando de los versos de Dupont, de repente, exclama:

> Desapareced, sombras falaces de Rene, de Obermann y de Werther. Huid a la niebla de la nada, monstruosas creaciones de la pereza y de la soledad. Como los cerdos en el lago de Genesaret, id a zambulliros en los bosques encantados de donde os sacaron las hadas enemigas, ovejas arrastradas por el turbión romántico. El genio de la acción os ha dejado sin lugar entre nosotros… El haber sido el primero en derribar la puerta será eterno honor para Pierre Dupont. Hacha en mano, cortó las cadenas del puente levadizo de la fortaleza. Ahora, la poesía popular puede pasar… Ve, pues, cantando hacia el porvenir, ¡oh poeta providencial! Tus cantos son el molde luminoso de las esperanzas y de las convicciones populares.[3]

En el curso del movimiento revolucionario burgués, la presión de las fuerzas populares, que en todo este período se fue haciendo cada vez más enérgica, es captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. Por tanto, el mismo arte: y la literatura son vistos como espejo de esta realidad, expresión activa del pueblo. En las clases que daba en el Collége de France, justo en la vigilia de la revolución de 1848, Jules Michelet destacaba insistentemente la necesidad de la presencia del pueblo en la cultura: «La pasada generación fue una generación de oradores; que la actual sea de auténticos *productores*, de hombres de *acción*, de trabajo social. Y de acción en muchos sentidos. La literatura, salida de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una *forma de la acción*; ya no será más; una

diversión de algunos individuos o de unos cuantos perezosos; sino la voz del pueblo que habla al pueblo».

Michelet remachará los mismos conceptos en la famosa lección sobre Géricault, que, sin embargo, no llegó a dar, ya que su curso fue suspendido por intervención directa del gobierno. En esa lección invitaba a las artistas a: «recorrer la inmensidad de las profundidades sociales, en vez de quedarse en la superficie y de ceder a la comodidad para subir». Desde este punto de vista, para Michelet, Daumier era el artista más significativo, ya que su arte se revelaba precisamente como una de las *formas de acción* que él auspiciaba. Convencido de ello, Michelet le escribía: «Veo con placer acercarse el día en que, cuando el pueblo llegue al gobierno y se convierta por ello en *educador*, ciertamente apelará a su genio. Muchos son agradables, pero sólo usted posee la potencia. Y a través de usted el pueblo podrá hablar al pueblo».[4]

La claridad, la evidencia, el compromiso eran la característica fundamental en la que el arte en su tendencia general, debía inspirarse. Al final de su vida, esto es, hacia el 1830, ¿acaso el mismo Hegel no había insistido en sus lecciones de estética en el mismo problema?: «El artista, pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres y sus hábitos, comparte sus concepciones y representaciones… Además, hay que decir que el poeta crea para, el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él». A diferencia del formalismo estético kantiano, el idealismo objetivo de Hegel reintegraba a la actividad estética, un específico: contenido histórico. No es casualidad que, aun en 1891, Engels aconsejase a Conrad Schmidt la lectura del texto hegeliano.

Por lo demás, es natural que en un período como éste, de combustión revolucionaria, la *realidad* fuese el problema central en la producción estética, desde la poesía a las artes figurativas. Por ello, precisamente entonces, alcanza su máximo esplendor la gran época del realismo. En todos los campos la realidad apremia, irrumpe y decide. Las instancias de la libertad son instancias reales, concretas y definidas: sociales, políticas y culturales, Y tales instancias son interdependientes e inconcebibles por separado. Este descubrimiento de la realidad provocaba en Belinski una sensación de embriaguez: «En la fragua de mi espíritu se ha venido forjando un significado particular de la gran palabra realidad; miro la realidad, antes por mí tan despreciada, y tiemblo… Realidad —digo al levantarme y al acostarme, de día y de noche—, y la realidad me circunda; la siento por doquier y en cada cosa, hasta en mí mismo, en esa nueva transformación que, día a día, se hace

en mí más evidente».[5] Pero esta realidad, que en la década de 1830 aún era para Belinski algo que había que aceptar incondicionalmente, incluso en sus aspectos negativos ineluctables, después de 1840 se volvió materia de transformación por parte del hombre. El poeta debe vivir en el «desarrollo del espíritu del tiempo», escribió el mismo Belinski. Y ese espíritu era, precisamente, el de 1848.

«El poeta —continúa Belinski— no puede vivir en el mundo de los sueños; ya es ciudadano del reino de la realidad contemporánea; todo el pasado debe vivir en él. La sociedad quiere ver en él, no ya un consolador, sino un intérprete de su propia vida espiritual e ideológica; un oráculo que responda a las preguntas más arduas…».[6]

El contenido y la forma

El rechazo del romanticismo ya es neto e intransigente. Ya Goethe, en sus coloquios con Eckermann, había dado un juicio fulminante sobre la cuestión: «Todas las épocas en reproceso y en disolución son *subjetivas*, mientras que todas las épocas progresivas tienen una dirección *objetiva*». Ahora bien, en los años que nos interesan, de hecho, esta *objetividad* se manifiesta en las obras más significativas, y ello por la razón profunda de que en la realidad, en el choque de sus mismas contradicciones, se manifestaba *objetivamente* el movimiento tendencial revolucionario de las fuerzas burguesas-populares. Hasta un escritor como Balzac, que explícitamente declaraba escribir «a la luz de dos supremos principios; Dios y la Monarquía», revelaba luego en las páginas de sus novelas la verdad del movimiento histórico, hasta el punto de ser el escritor preferido por Marx. En efecto, al mirar la realidad sin que una lente deformadora se interpusiera entre su ojo de artista y los hechos en su desarrollo, Balzac se veía obligado, a pesar suyo, a contradecir sus propias convicciones políticas.

La realidad histórica se hace así, *contenido* de la obra a través de la fuerza creadora del artista, el cual, en vez de traicionar sus características, ponía en evidencia sus valores. En otras palabras, la realidad-contenido, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determinaba también la fisonomía de la obra y su forma. Este es otro punto firme de la estética madurada particularmente en aquellos años del siglo XIX. Citemos una vez más a Hegel: «Lo que decide, tanto en el arte como en todas las obras humanas es el contenido».

Pero si para Hegel, en última instancia, el contenido histórico y social del arte sigue siendo siempre la «Idea» qué se realiza en el aspecto sensible de la «Belleza», esto no es así para De Sanctis, que somete la estética hegeliana a una dura crítica, poniendo en evidencia cómo en ella la unidad de contenido y forma se ve comprometida, precisamente, por la preexistencia de la «Idea». El crítico hegeliano, dice De Sanctis: «en teoría te habla de unidad orgánica, pero, de hecho, siente una tentación irresistible de separar el contenido de la forma y la idea del contenido. El problema para él es buscar ante todo la idea y luego comparar la forma con ella: hay un antes y un después…». Para De Sanctis, en cambio: «la forma no es una idea, sino una cosa, y, por ello, el poeta tiene ante sí cosas y no ideas».[7]

Estos pensamientos de De Sanctis corresponden a 1858, pero hacía tiempo que su convicción se apoyaba en tales presupuestos, por lo menos desde que comenzó su enseñanza en la escuela napolitana, poco antes de atrincherarse con todos sus alumnos en las barricadas de 1848 y de ser hecho prisionero. De su libro de memorias, *La giovinezza*, resulta claramente este hecho:

> Yo decía: «El estilo es la cosa», y yo entendía como cosa lo que más tarde fue llamado el *argumento* o el *contenido*. Si el estilo es la expresión, ésta toma su sustancia y su carácter de la cosa que se quiere expresan: ésa es su razón de ser […] Pero la *cosa* no debe considerarse de una manera *aislada*. La *cosa* vive en el espacio y en el tiempo, que forman su atmósfera, adoptando el modo y color de éste o de aquel siglo, de esta o de aquella sociedad. Estos elementos tenían una gran importancia en la determinación del estilo. Expresar la casa es su verdad: esto era el *estilo*.[8]

De Sanctis enriquecerá este núcleo de pensamiento estético, que ve en el contenido una realidad viva y determinante, con una serie de ulteriores formulaciones según las cuales el arte no puede ser más que una representación objetiva de la realidad, una expresión no deformada de la misma. De esta posición nacerá también su consenso hacia el naturalismo de Zola. Sin embargo, tal concepción del arte ya estaba difundida y había conquistado definitivamente a escritores y artistas. En diciembre de 1861, cuando un grupo de jóvenes le pidió que abriera una «escuela realista», Courbet no se había expresado en términos diversos. En efecto, también para él «lo bello, como la verdad, está ligado al tiempo en que se vive y al individuo que es capaz de percibirlo», y el arte consiste sólo «en saber hallar la expresión más completa de la cosa existente»[9].

Pero, volviendo a los años que prepararon el 1848, parece, pues, evidente el motivo por el que el subjetivismo romántico era juzgado bastante severamente o rechazado con drástica condena. Sólo un romanticismo fundado en el curso vehemente de la historia y de los sentimientos que en ella surgían podía hallar una plena adhesión: es decir, un romanticismo de fondo

realista, como el de Petöfi, quien en 1847, dos años antes de morir en la última carga de la caballería magiar en Segesvár, dirigiéndose a los poetas del siglo XIX escribía: «Nadie haga vibrar fatuamente las cuerdas de la libra. Una gran obra persiga quien ahora taña estas cuerdas. Si no sabes más que cantar tu gloria o tu anhelo no eres útil al mundo. Aparta de ti ese sacro instrumento». O como el de Heine en la *Canción de los tejedores de Silesia*; o como el de Víctor Hugo, el poeta que desde 1835, en el prólogo a *El Ángel*, había escrito: «En el siglo en que vivimos el horizonte del arte se ha ampliado. Hubo un tiempo en que el poeta decía: el público. Hoy el poeta dice: el pueblo».

Rechazo del arte por el arte

La doctrina del arte por el arte había encontrado en Francia las condiciones más favorables en el período de la Restauración, pero la revolución de 1830 había supuesto un duro golpe a tal teoría. Las tres gloriosas «jornadas de julio» habían exaltado a artistas y poetas. Daumier se descubrió como dibujante y Delacroix había pintado *La Libertad en las barricadas*. Sin embargo, el gobierno de Luis Felipe descubriría muy pronto su verdadera esencia. Con Luis Felipe, como escribió Stendhal en *Lucien Leuwen*, al gobierno llegó «la Banca, esta nueva nobleza acuñada al aplastar la cabeza a la revolución de julio». Alexandre Decamps en el *National* del 18 de marzo de 1838 describía bastante bien los gustos estéticos de la nueva burguesía financiera que dominaba Francia: «Las obras de arte de una originalidad demasiado independiente o de ejecución demasiado audaz ofenden la vista de nuestra sociedad burguesa, cuyo limitado espíritu no puede abrazar ni las vastas concepciones del genio ni los arrebatos generosos de amor a la humanidad. El vuelo de la opinión es de corto alcance; todo lo que sea demasiado vasto, todo lo que se eleve por encima de ella se le escapa». En efecto, el conformismo se había ido extendiendo rápidamente; los lienzos celebrativos de Luis Felipe se multiplicaban al mismo ritmo que los cuadros religiosos. En 1833, Thiers afirmaba en nombre del gobierno: «Por lo que respecta a los cuadros de iglesia, el gobierno ya no los encarga. Los artistas han perdido el gusto por ellos y casi todos los rechazan».[10] Al cabo de pocos años las cosas habían cambiado. El clero había recuperado su influencia y los encargos oficiales de cuadros de tema religioso se habían reanudado. En el Salón de 1837 el número de los cuadros religiosos superaba al de cuadros de batallas.

Pero las fuerzas políticas y culturales más abiertas reaccionaban con eficacia, preparando el clima de 1848. La conciencia de la estrecha relación entre arte y pueblo, entre arte y sociedad, era más viva que nunca. Bastaría hojear el portavoz de los republicanos democráticos, *La Reforme*, o el periódico de los republicanos burgueses, *Le National,* para encontrar en cada número artículos que remachan, siempre con mayor insistencia, este punto esencial.

En los escritos de Courbet esta conciencia se manifiesta abiertamente; «Sin la revolución de febrero —confiesa a Castagnary el 8 de octubre de 1868 — tal vez no se hubiera visto nunca mi pintura». Y algunos años más tarde, volviendo sobre el mismo tema, afirma: «Al renegar del ideal falso y convencional, en 1848 levanté la bandera del realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre. Por esto, lógicamente, he luchado contra todas las: formas de gobierno autoritario y de derecho divino, queriendo que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, en su provecho directo y siguiendo sus propias concepciones».**[11]**

Los defensores del romanticismo y del clasicismo salían derrotados por la fuerza histórica de estas convicciones. *El hombre*, al margen de las exaltaciones místicas y de las abstracciones académicas, «sin coturnos en los pies ni aureolas en torno a la testa»**[12]**, se convertía en el centro de la nueva estética. Nacía el socialismo científico, el espíritu de la ciencia se difundía por todas las disciplinas, los progresos de la técnica daban una nueva impronta a la vida y la exigencia de una visión fuerte y veraz se imponía en todos los campos. El realismo tenía pues, su origen en esta apretada confluencia de circunstancias históricas, y para los realistas el hombre era el eje en torno al cual todas estas circunstancias se reagrupaban. Por tanto, regla fundamental del realismo era el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos más inmediatos y cotidianos: fuera la mitología, fuera el cuadro de «evocación histórica, fuera la belleza convencional de los cánones clásicos… Y a esta regla y a esta poética de la realidad fueron fieles» siguiendo cada uno sus propias inclinaciones e ideas, los artistas más representativos de la escuela realista: Courbet, Daumier y Millet. «Al pintar (a campesinos y burgueses) de tamaño natural, y dándoles el vigor y el carácter que hasta entonces habían estado reservados a dioses y héroes —escribe Castagnary—, Courbet llevó a cabo una revolución artística».**[13]**

La insistencia sobre Francia (mejor dicho, sobre París) se debe a la tipicidad de la situación francesa. En el siglo XIX París es realmente la capital de las

artes y de las nuevas ideas políticas. Además de los patriotas exiliados, los refugiados, los poetas y literatos revolucionarios, allí confluían desde todas partes los artistas democráticos que querían renovar y crear un arte nuevo. Pero el proceso revolucionario también llegaba a aquellos países de Europa que aún no poseían una auténtica cultura nacional, como Hungría, Rumanía o Bulgaria. Precisamente en estos años se desarrolla en estos países una conciencia renovadora, empiezan a florecer los estudios sobre la historia patria y el arte se desvincula del bizantinismo para centrarse en la observación de la realidad. En la misma Italia ésta es la época del despertar de su cultura nacional y del arte figurativo en particular. Cualquiera que sea el juicio específico sobre el arte del siglo XIX italiano, no puede haber dudas sobre este hecho. Los artistas nuevos, desde Nápoles hasta Florencia pasando por Milán y Turín, son, precisamente, los más vinculados a las vivencias y a los sentimientos del Resurgimiento. «Yo era el pasajero de la revolución», le gustaba decir a Fattori. Y más tarde, recordando los históricos hechos de 1859, escribirá en una memoria autobiográfica: «Llegó 1859 y fue una revolución de redención patria y de arte, y surgieron los *macchiaioli* [los “manchistas»]”. Los ideales democráticos y patrióticos del Resurgimiento penetran por doquier y encienden el ánimo de los intelectuales, de los artistas y de los escritores tanto en Italia como en todas partes. Primeramente, caen las fórmulas del neoclasicismo imperante en favor de un romanticismo de inspiración histórica, hasta que toma impulso un arte fresco y vital. Las escuelas regionales se ven animadas por este impulso y, sobre todo, los *macchiaioli*. Sus famosas reuniones de 1850 en el Café Michelangelo de Florencia, reuniones que llevaron más tarde a la formación del grupo, acogían a casi todos los pintores que habían hecho la campaña de Lombardía en 1848 y participado en la defensa de Venecia, de Bolonia y de Roma en 1849. Las discusiones que se mantenían en esas tertulias frecuentemente asumían, como sucede entre artistas, un carácter técnico. Precisamente de estas discusiones nació la teoría de la pintura a *macchia* (de mancha). Pero el fondo de la cuestión no era técnico, o no sólo técnico. La teoría de la «mancha», como escribió Fattori, no era más que: «una nueva búsqueda de verismo, que actualmente se está desarrollando, y que capta la realidad de la verdadera impresión de lo verdadero».[14] Las palabras *verismo* y *realismo* eran muy frecuentes en estos debates. Precisamente, lo que perseguían los *macchiaioli* era, sobre todo, esto: sinceridad de expresión, verdad, apego a las cosas.

Por tales motivos el movimiento artístico italiano más avanzado se orientaba en la misma dirección en que se movía todo el arte europeo

democrático, es decir, un arte vivamente enraizado en los problemas, en la vida y en las preocupaciones por la historia en marcha. Así pues, desde el punto de vista de las posiciones culturales, no se puede decir que los artistas italianos no estuvieran, también ellos, en una línea justa y actual. Si luego los resultados en el campo estético no tuvieron ni la amplitud ni la intensidad de los alcanzados por otros artistas franceses, acaso haya que atribuirlo a los mismos límites del 'Resurgimento', que no tuvo ni la profundidad ni las consecuencias del proceso histórico francés.

Epílogo trágico

De todos modos, lo que aquí nos interesa destacar en esta «unidad» histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas-populares en torno a 1848, porque, precisamente, de la «crisis» de esta unidad y, por tanto, de la «ruptura» de esta unidad, nace, como ya se ha dicho, el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo. Como es obvio, en el seno del mismo movimiento general, que tiene su eje en 1848, ya existían contradicciones y divergencias, que, posteriormente, se irán agudizando y serán la causa de la crisis, pero hasta ese momento el movimiento histórico de las fuerzas burguesas-populares conserva un carácter —salvo en particulares circunstancias— que se puede definir, sin duda, como unitario. Y 1848 es el ápice de esta unidad. Así pues, mediante el análisis de los factores determinantes de la crisis, es posible reconocer el significado que irán adquiriendo los elementos desencadenantes de la misma: se definirán por el modo en que intervengan en la crisis. Lo que, sin embargo, se puede decir desde ahora es que tal crisis no estalló ciertamente por causas metafísicas, es decir, que no fue generada por la mengua y apagamiento de un espíritu de trascendencia, como algún crítico quiere hacer creer. Las razones se hallan en la historia y en ella permanecen.

El comienzo de la crisis se puede hacer coincidir, en líneas generales, con el fin de las revoluciones europeas a mediados del siglo XIX, pero sólo se trata de un comienzo. Los signos se harán más evidentes después de 1871, después de los trágicos acontecimientos de la Comuna de París. Esta página histórica tiene una importancia decisiva porque representa una de las últimas ocasiones en que un amplio sector de escritores, poetas y artistas participó en una acción política de excepcional alcance,[15] y también porque, precisamente por la derrota de la Comuna, las contradicciones existentes en el cuerpo de la

sociedad nacida de las revoluciones burguesas adquirieron en toda Europa una violencia extrema, acelerando el desarrollo de la crisis en curso.

El trauma de esta derrota influirá duramente en muchos intelectuales. Ciertamente no todos los intelectuales de entonces participaron en la Comuna; la unidad que se había establecido en torno a 1848 había sufrido profundas sacudidas. A pesar de ello, la Comuna fue el último y glorioso episodio de aquella unidad. Después de tal episodio se podía dar por terminado el período en que pensadores, literatos y artistas directamente comprometidos habían actuado en el interior de la vida social y política sin pensar, en la mayoría de los casos, que deberían apartarse de ella. La crisis que se reveló después de 1848, ahora, después de los dolorosos hechos de 1871, se precipita. La discordia entre los intelectuales y su clase se agudiza, las fracturas subterráneas afloran a la superficie; el fenómeno se generaliza; la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX es un hecho consumado. Durante largos años, hasta nuestra época, sus consecuencias dominarán los problemas de la cultura y del arte.

Capítulo segundo

Los signos de la crisis

El drama histórico de Van Gogh

Van Gogh llegó a París en febrero de 1886. Tenía treinta y tres años y le quedaban cuatro de vida. Su trabajo *verdadero*, el de pintor, sólo había comenzado en octubre de 1880. Una vida breve, fulgurante, intensa. Así fue su vivencia de hombre y de artista.

Pero, ¿cuáles son los sentimientos, los pensamientos, los propósitos que Van Gogh lleva consigo a la capital de Francia? Conocer la historia de la formación espiritual de Van Gogh anterior a su llegada a París es de decisiva importancia para comprender sus reacciones en los últimos cuatro años de existencia.

Hijo de un pastor calvinista, sensible y apasionado, en un tiempo conmovido por las ideas de redención social que desde Francia se habían propagado a las naciones vecinas, había terminado por elegir como vocación de su vida la predicación evangélica entre los mineros belgas del Borinage, el «país negro». En este «curso gratuito de la gran universidad de la miseria»[1] había aprendido las primeras, humanísimas y dramáticas lecciones. Le hacían compañía la Biblia y la *Revolución francesa* de Michelet, Dickens y Hugo, y, un poco más tarde, *Germinal*, de Zola, el mismo Zola que estaba a punto de escribir a su traductor holandés, Van Santen Kalff: «Todas las veces que ahora comienzo un estudio me doy de bruces con el socialismo».[2] Los libros de Zola eran ya para Van Gogh «los mejores tratados sobre la época actual». Así, el evangelismo y el socialismo humanitario habían encontrado en él un punto de fusión, de incandescencia, que lo alineaban contra la religión formalista de tantos de sus hermanos de predicación, los cuales miraban «las cosas espirituales —afirmaba con áspero lenguaje— desde el punto de vista típico de los borrachos», y «eran incapaces de emoción humana». El, en cambio, tenía de la religión una idea viva, incorporada a la realidad de aquellos hombres entre los cuales le habría gustado pasar su vida. Para él, en

suma, Pablo de Tarso era «un obrero con los signos del dolor, del sufrimiento y de la fatiga, sin ninguna apariencia de belleza, pero con un alma inmortal» y, viceversa, el minero que salía de los pozos llevaba en sí la imagen de Dios.

Las cartas que Van Gogh escribió en esos años son ricas en indicaciones en ese sentido. Todo lo que ve, observa y lo conmueve se sitúa ya en una perspectiva poética y figurativa. Advierte eso con claridad. En noviembre de 1878 escribe: «Si durante dos o tres meses pudiese trabajar en silencio en una región como ésta, y aprender y observar constantemente, no volvería sin tener algo que decir que realmente valiera la pena de ser entendido, y digo esto con toda humildad y franqueza».

En Amsterdam, Laeken, Wasmes, Etten, Drenthe, Nuenen y Amberes, en todos los lugares en que vivió antes de su viaje a París, la realidad que constantemente había observado era una sola: la de los hombres que trabajaban en las fábricas, en las minas, en los campos, incluso cuando le suspenden en su actividad de predicador, éste es el mundo que sigue interesándole:

> Me levanté temprano y vi a los obreros llegar a la obra con un sol magnífico. Te hubiera gustado ver el aspecto particular de este río de personajes negros, grandes y pequeños, primero en la estrecha calle donde había poco sol y luego en el tajo [agosto de 1877] […] Los obreros de esta mina, normalmente, están desmedrados y pálidos de fiebre; tienen un aspecto fatigado y consumido; son oscuros de piel y avejentados; las mujeres son débiles y marchitas. En torno a la mina, miserables casas de mineros, con algún árbol muerto ennegrecido y setos de espino, montones de estiércol y de cenizas y montañas de carbón inservible [abril de 1879] […] Los obreros de las minas de carbón y ¡os tejedores todavía son una raza algo distinta de la de los otros trabajadores y artesanos y siento por ellos una profunda simpatía. El hombre del fondo del abismo, *de profundis*, es el minero; el otro, con aire absorto como de soñador y sonámbulo, es el tejedor. Hace casi dos años que vivo con ellos y he aprendido a conocer bastante su carácter original, sobre todo el de los mineros. Y cada día hallo algo conmovedor y enternecedor hasta en estos pobres y oscuros operarios, la hez como si dijéramos, los más despreciados que, en general, con imaginación vivaz pero falsa e injusta, nos representamos como una raza de malhechores y de bandidos [agosto de 1880] […] Nunca oyes lamentarse a los tejedores, sí bien su vida es dura. Supongamos que un tejedor que trabaja duro haga una pieza de sesenta *aunes* en una semana. Mientras él teje es necesario que una mujer atienda a los carretes, esto es, que enrolle el hilo en los husos; así pues, son *dos* los que trabajan y deben vivir de ese trabajo. Con esa pieza el tejedor tiene una ganancia neta de cuatro florines y medio, por ejemplo, y cuando la lleva al fabricante éste le dice normalmente que le encargará otra pieza dentro de ocho o quince días. Así pues, no sólo el salario es bajo, sino qué el trabajo es escaso. Por eso, esta gente suele estar nerviosa e inquieta. Se trata de otro estado de ánimo distinto al que conocí entre los mineros del carbón, un año en el que hubo una huelga y bastantes accidentes [1884] […] Me mezclé tan íntimamente en la vida de los campesinos a fuerza de verlos constantemente a todas las horas del día que ya no me siento atraído por ninguna otra idea. […] [1885].

Este es, pues, el mundo en que maduraron los sentimientos de Van Gogh y su vocación de artista. Por tanto, es lógico que se orientase en sentido realista y hacia un realismo preciso, cargado de contenido social. Su poética estaba bien definida: «La mano de un trabajador es mejor que el *Apolo de Belvedere*».

Así es como se expresaba. Y todo su empeño fue hallar el modo más eficaz de representar esa *mano*. Por ello, es natural que eligiera como maestros a aquellos pintores que mayormente se habían dedicado a representar campesinos, obreros, artesanos y gente del pueblo: Millet, Courbet, Daumier, el Delacroix menos literario. En estos pintores veía ejemplos e indicaciones preciosas, para hacer lo que «sentía». De Daumier amaba, sobre todo, su modo amplio y sencillo y su capacidad de captar sin vacilaciones el centro del propio argumento. A propósito de un dibujo suyo, afirmaba: «Debe ser una buena cosa sentir y pensar de este modo y pasar por encima de un montón de otros detalles para concentrarse en lo que hace pensar y en lo que concierne de modo más directo al hombre como hombre, en vez de en prados y nubes». Daumier le enseñaba el modo de acentuar la expresión mediante la deformación realista. La grandeza expresiva de Daumier se le apareció con clara consciencia en 1882: «Te pregunto si todavía quedan en el mercado hojas de Daumier y, si es así, cuáles. Siempre me gustó mucho, pero sólo en estos últimos tiempos he empezado a creer que tiene mayor importancia de lo que siempre creí». Pero también le interesa Millet por esta particular capacidad de «cargar» la expresión. El pensamiento de Millet que más le gustaba es el que dice; «Es mejor callar que expresarse débilmente». Desde estos años quería hacer cuadros y dibujos que tuvieran como primera cualidad la de «asombrar». Hasta en Courbet ve, sobre todo, el valor del color no usado en sentido naturalista, sino expresivo: «Un retrato de Courbet es un valor más alto; es enérgico, libre, pintado con todas las gamas de bellos tonos profundos, de rojooscuro, dorados, violetas, más fríos en la sombra, con el negro […] es más bello que el retrato de quien tú quieras, el cual habría imitado el color del rostro, con una horrenda *exactitud*».

Y, precisamente, considerando los retratos de Courbet, tuvo en 1884 la primera revelación del valor translaticio del color; «El color expresa algo por sí mismo». Esto es lo que él buscaba: la intensidad de la expresión, a la que sacrificar cualquier otra preocupación. Pero, siempre, expresión de la realidad, o mejor aún, del hombre añadido a la naturaleza. Esta vieja definición baconiana de la técnica la recogía Van Gogh con un significado espiritual rico en emocionante tensión: «No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: "El arte es el hombre añadido a la naturaleza». La naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter que el artista hace salir y a los que da expresión".

Para Van Gogh la expresión consistía precisamente en este «hacer salir» de las cosas su más auténtico significado. Pero para él este principio era tal

que no traicionaba la verdad de lo real, ya que tenía la firme convicción de que le faltaría «una sólida base» si se olvidaba de «que la naturaleza existe». Y con este espíritu se prepara a afrontar el tema de los *Comedores de patatas*. La verdad, la realidad, el significado de estos campesinos eran una vivencia de duro trabajo y de penuria. Y esto es lo que había que «hacer salir». Aquí es donde la deformación realista de Daumier lo ayudaba a simplificar e intensificar, pasando de la caricatura a la concentración dramática. Pero el alma de Van Gogh seguía anclada en los valores humanos más profundos del siglo XIX: «Quise conscientemente dar la idea de esta gente que, bajo la luz de la lámpara, come patatas con las mismas manos, las mismas que mete en el plato, con las que ha trabajado la tierra. Mi cuadro, pues, exalta el trabajo manual y la comida que ellos, por sí mismos, se han ganado tan honradamente».

He aquí, pues, quién es Van Gogh antes de llegar a París en 1886. Es un hombre que está al lado de los valores de 1848. Imaginándose a sí mismo vivo en aquella época, no dudaba en elegir su puesto como «revolucionario y rebelde» en las barricadas, y con arrebato exclamaba: «En cuanto a hombres y en cuanto a pintores la generación de 1848 me es más grata que la de 1884; y en lo tocante a 1848, no me refiero a Guizot, sino a los *revolucionarios*, a *Michelet* y también a los pintores campesinos de Barbizon».

En los años que preceden a su viaje a París, ya ha pintado sus cuadros oscuros y los personajes que sentía, y tiene convicciones largamente meditadas dentro de sí y entusiasmos generosos. Todavía poco antes de partir hacia la capital francesa escribe a su hermano Theo:

> Nos hallamos en el último cuarto de un siglo que terminará con una gran revolución. Ciertamente, nosotros no conoceremos los tiempos mejores, el aire puro y toda la sociedad refrescada después de estos grandes huracanes. Pero una cosa importa, y es no dejarse engañar por las falsedades de la propia época, o, al menos, no hasta el punto de no identificar en ella las horas funestas, sofocantes y depresivas que preceden a la borrasca. ¿Ves? Lo más consolador es el hecho de no deber correr siempre con los propios sentimientos y con las propias ideas, y poder colaborar y trabajar con un grupo.

Así pues, en París busca un clima, un ambiente, un grupo de pintores que «sientan» como él. En resumen, sigue buscando un París semejante al de Millet, de Courbet y de Daumier, pero París ha cambiado profundamente.

Millet murió en Barbizon en 1875, Courbet expiró en el exilio dos años más tarde y Daumier cerró sus ojos en 1879 en Valmodois. El reflujo revolucionario ha creado una situación dura y difícil para todos aquellos artistas —los más vivos y los más grandes de Francia— que de alguna manera

se habían mantenido vinculados al movimiento del arte democrático. El aire de la Tercera República era cualquier cosa menos vivificante.

Por parte de las esferas oficiales siempre se había mantenido una actitud de recelo y de repulsa. A la vista de los cuadros de los pintores realistas, el conde Nieuwerkerke, director imperial de Bellas Artes con Napoleón III, había afirmado desdeñosamente: «Es pintura de demócratas, de gente que no se cambia de ropa interior y que quiere avasallar a la gente de mundo. Es un arte que no me gusta, mejor dicho, que me disgusta».[3] Y, en general, ésta había sido la actitud de la crítica de moda. Se podrían reunir cientos de páginas llenas de improperios contra los artistas realistas hojeando los periódicos de la época. Pero si antes, por poner un ejemplo, los críticos se encarnizaban con la imagen violenta del *Hombre con la azada*, de Millet, ahora, después de la Comuna, veían el resplandor de los incendios de 1789 y las picas de los campesinos amotinados detrás de las dulces figuras de *El Ángelus*. Charles Yriarte, en 1876 y en las páginas de la *Gazette des Beaux Arts*, explicaba las «escenas lastimeras» y el «lenguaje lleno de amargura» del pintor realista húngaro Munkács y en el París de aquellos años, de este modo: «Yo creo que sus fines se explican con razones de índole política».[4] También refiriéndose a Munkács y, a propósito del cuadro *Cristo ante Pilatos*, el crítico Buysson exclamaba años más tarde: «¡Pero si es un nihilista ante el zar!».[5] No obstante, las invectivas más feroces y las burlas más malévolas eran las dirigidas a Courbet. Alejandro Dumas hijo se había cebado con él con literaria virulencia después de la Comuna de París: «¿Bajo qué cielo, con la ayuda de qué estercolero, de cuál mixtura de vino, cerveza, moco corrosivo y flatulenta tumefacción, ha podido desarrollarse esta calabaza sonora y peluda, este vientre estético, encarnación del Yo imbécil e impotente?».[6] Y Barbey d’Aurevilly había declarado: «Sería necesario mostrar a toda Francia al campesino Courbet encerrado en una jaula de hierro al pie de la Columna Vendôme, previo pago de la entrada».[7] Francisque Sarcey, comentarista de moda, había propuesto, en cambio, con noble desdén otra forma de castigo: «Sea castigado con el silencio público».[8] Pero no bastaba. La idea de exponerlo a las iras de los bienpensantes parece que gustaba especialmente a los enemigos de Courbet, ya que es una idea que se encuentra en muchos artículos con todo lujo de detalles. Hasta los poetastros unieron su voz a este triste coro. Por ejemplo, Emile Bergerat concluía un poema suyo dedicado a Courbet de este modo: «Noche y día puesto en la picota, que reviente de vejez entre cuatro gendarmes».[9]

Este odio a Courbet, que tiene un punto culminante en la sentencia del pintor Meissonier, déspota del Salón de 1872 («Lo que necesitamos es que Courbet esté muerto»)[10] se había extendido a los impresionistas, pintores que partían, precisamente, de las posiciones estéticas del realismo. Este prejuicio político contra los impresionistas continuó por mucho tiempo. A este respecto, Robert Rey cuenta un episodio bastante significativo ocurrido en 1919. Una mañana de ese año el ministro francés de Instrucción Pública visitaba el Museo de Luxemburgo acompañado por su conservador Léonce Bénédite. De repente, se detuvo ante el *Hombre con camisa roja*, de Carolus Duran, y, receloso ante aquel despliegue de carmín, señaló el lienzo con la punta de su paraguas, y dirigiéndose al conservador en tono confidencial pero suspicaz, le dijo: «Dígame, Bénédite, ¿no cree que es *un poco impresionista* su amigo Duran?».[11]

Esta presión hostil de la crítica, fomentada por el encastillamiento de la burguesía en posiciones absolutamente conservadoras, junto con la disgregación y el apagamiento del fervor ideal de que tan rico había sido el movimiento artístico en sus momentos álgidos, habían sido una de las causas, y no la última, de un alejamiento de los artistas de la visión realista anterior y, en general, de toda aquella pintura de ideas, de pensamiento y de narración, de la cual, en mayor o menor medida, habían partido todos los nuevos impresionistas. Los problemas de las relaciones entre ciencia y pintura, los problemas de la técnica, de la luz, del objetivismo en la transcripción pictórica de la visión de la naturaleza tienden ahora a sustituir, y lo logran, a los problemas de contenido que habían angustiado a los artistas, tanto realistas como románticos. Desde la primera exposición de los impresionistas, que había tenido lugar en 1874, hasta el año en que Van Gogh llegó a París, la progresiva evolución de los impresionistas en esta dirección —salvo algunas excepciones— se acentúa hasta llegar a las experiencias del divisionismo. No obstante, el grupo de los impresionistas seguía representando una fuerza y una unidad vital. Pero en 1886 esta fuerza y esta unidad habrían de desaparecer. En efecto, en ese año el grupo impresionista se disuelve.[12] El mismo Zola, amigo de Manet y de Cézanne, el primero y autorizado defensor de los impresionistas, se aleja de ellos al publicar en ese año su novela *L’Oeuvre*, en la que describe la derrota artística de un pintor en el que se han querido reconocer las características propias de Manet y de Cézanne. Y esta obra no era más que el prólogo de lo que Zola escribirá años más tarde, cuando se lamente de haber luchado «por aquellas manchas, aquellos reflejos y aquella

descomposición: de la luz» en las que, según él, se había agotado la fuerza de la emoción primitiva de los impresionistas ante la realidad.[13]

Todas estas disquisiciones, naturalmente, no quieren restar nada al gran mérito del impresionismo, que fue haber situado al artista en contacto directo con la realidad y haber liberado de todo residuo académico la potencia del color, favoreciendo así una profunda renovación del lenguaje figurativo. Sin embargo, se trata de disquisiciones indispensables desde el punto de vista histórico y cultural, sobre todo para comprender las reacciones de Van Gogh en París. En efecto, Van Gogh llega a París con los problemas, las ansias y los deseos de un hombre de 1848, con la pasión de un arte realista, y se encuentra en un ambiente completamente diverso. El terreno histórico y cultural en que creció el arte que él amaba estaba revuelto o destruido. Los impresionistas —únicos herederos de aquellas premisas— estaban desgarrándose en «desastrosa guerra civil», tratando de «morderse la nariz los unos a los otros con un celo digno de mejor causa». El, que hasta ese momento había hecho una pintura oscura, casi sin color, ahora se ve vivamente afectado por los lienzos luminosos, claros y brillantes de los impresionistas. Es más, acoge con entusiasmo la nueva teoría y la nueva técnica, cuyas extraordinarias posibilidades capta, pero dentro de él crece también una insoportable zozobra. Pensaba encontrar en París un apoyo a sus sentimientos y aspiraciones; creía que iba a encontrar «hombres» y, en cambio, como escribe en el verano de 1887, sólo encuentra «pintores que [le] disgustan como hombres». Su fervor choca con una realidad fría y limitada donde ya se consideran «literatura» las verdades que él había aprendido a creer entre los mineros, los campesinos y los tejedores de Bélgica y Holanda. Un mundo se había derrumbado. La derrota de la Comuna había excavado un profundo y definitivo foso con el pasado, y Van Gogh, en la aguda sensibilidad de su alma, lo advierte como un espasmo, como una contracción dolorosa.

El siente que los artistas ya no están integrados en la sociedad, sino «opuestos» a la sociedad, ya que son «desechos» de la sociedad, como una prostituta, «nuestra amiga: y hermana» de destino. Pero no por ello desiste de buscar lo que desea. Ahora, toda su vida tendrá este objetivo único y desesperado: buscar lo que históricamente ya no podrá hallar. En consecuencia, la carga sentimental que ha ido acumulando en sí, al no hallar modo de expandirse al exterior, le estalla dentro, desgarrándolo. Y a través de esta exasperación empieza a mirar la realidad. Lanza sobre la realidad su exaltada hambre de amor a los hombres, abraza la realidad con su

sentimiento, que no ha encontrado un desahogo natural en un movimiento concreto y en una historia común. Pero ello no le salva. Se siente solo en estos sentimientos y se convierte en fácil presa de ellos. En efecto, su existencia arderá como una antorcha a causa de sus mismos sentimientos.

En los cuadros de los impresionistas Van Gogh advierte la fractura inicial que se va estableciendo entre arte y vida. Ni la técnica, ni la luz, ni las teorías divisionistas pueden decidir una obra: «¡Ah! Cada vez me convenzo más de que los hombres son la raíz de todo y ello me provoca un continuo sentimiento de melancolía por no estar en la verdadera vida, en el sentido de que querría trabajar más en la carne que en el color».

Esta carta es de 1888. Ya está en Arlés. El pintor que más le interesa es Gauguin, el Gauguin que ya en sus palabras ha formulado la crítica fundamental del impresionismo, aunque los términos de dicha crítica los verterá al papel más tarde: «Los impresionistas miran a su alrededor con el ojo, y no al centro misterioso del pensamiento […] Cuando hablan de su arte, ¿de qué se trata? De un arte puramente superficial, hecho de coquetería, meramente material, en el que no hay un solo pensamiento».**[14]** En el fondo, es esto, una pintura de pensamiento, de intensidad expresiva, no «positivista», lo que quiere hacer Van Gogh, reanudando la experiencia formal de los *Comedores de patatas*, es decir, los modos expresivos de la deformación: «Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan, si es necesario, hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal». No se trata, pues de un arte de impresión, sino de expresión, un arte que exprese, no la verdad aparente de las cosas, sino su profunda sustancia. Y entonces, y siempre, busca esta verdad del hombre entre la sencilla gente obrera y campesina: «Ah, querido hermano […] las personas bienpensantes no verán en esta exageración más que la caricatura. Pero nosotros hemos leído *La Tierra* y *Germinal*, y si pintamos un campesino, querríamos demostrar que esta lectura se ha hecho una con nosotros».**[15]**

Buscar una explicación de Van Gogh en el ámbito de la patología, como alguien ha hecho, no es más que un modo de evitar el problema. Van Gogh no es un «caso», o, por lo menos, no es un «caso aislado». Reducido Van Gogh a un puro caso patológico y explicado su suicidio, todavía nos quedarían por explicar otros numerosos casos en parte o en todo semejantes al suyo. En cambio, Van Gogh es el primer caso *evidente* de toda una serie de otros casos, y precisamente por eso, deja de ser un caso para denunciar una situación, que justamente es la situación de crisis que estaba a punto de manifestarse como

hecho general de la cultura. Destruida la base histórica sobre la que los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que antes parecía que debían durar permanentemente.

Van Gogh es el primer caso evidente en el arte, del mismo modo que Rimbaud, en los años que siguen a la Comuna, es el primer caso evidente en la literatura. La prosa convulsa de la *Saison en Enfer* asemeja a ciertos cuadros alucinantes de Van Gogh: «Mi salud se vio amenazada. Llegaba el terror. Caía en sueños que duraban bastantes días y, una vez levantado, continuaban los sueños más tristes. Estaba maduro para la muerte y mi debilidad me conducía por un camino de peligros hacia los confines del mundo…». Como Van Gogh, Rimbaud había visto destruir aquello en lo que creía. También él había tenido un sueño de redención:

> Hay destrucciones necesarias. Hay otros viejos árboles que es necesario cortar y otras seculares sombras cuya amable costumbre perderemos. Esta misma sociedad: por encima de ella pasaremos las hachas, las azadas, los rodillos niveladores. *Todos los valles serán colmados y las colinas desmochadas; los senderos tortuosos se enderezarán y los accidentes serán allanados.* Las fortunas serán raídas hasta el suelo y se abatirán los orgullos individuales. Un hombre ya no podrá decir «Yo soy poderoso porque soy más rico». La amarga envidia y la estúpida admiración serán sustituidas por la pacífica concordia y el trabajo de todos para todos.**[16]**

¿No hay en estas líneas la misma visión vangoghiana de una futura revolución? ¿No hay la misma ansia que en Van Gogh se expresaba con el deseo de «tiempos mejores», de «aire puro» y de una «sociedad refrescada después de estos grandes huracanes»? La renuncia de Rimbaud a la poesía y a su auténtica vocación de hombre —es un hecho— madura con la caída de este sueño. La fiebre vertiginosa de Van Gogh se desencadenó cuando él, por sí solo, quiso reparar a fuerza de amor el derrumbamiento de aquellos ideales, los únicos en los que veía la salvación.

No quedarse solo, «no enfermar, porque si enfermamos nos quedamos más *aislados*, trabajar en grupo». En esto deposita Van Gogh su confianza en el éxito para superar la angustia y hacer un arte verdadero:

> Cada vez me convenzo más de que los cuadros que convendría hacer para que la pintura actual fuese verdaderamente ella misma y subiera a una altura equivalente a las cumbres serenas alcanzadas por los escultores griegos, los músicos alemanes y los novelistas franceses, deberían superar la potencia de un individuo aislado. Estos cuadros, probablemente, serán creados por grupos de hombres que se junten para realizar una idea común.

También pertenece esto a una carta de 1888. En esta misma época, Paul Signac, que fue a visitarlo, escribe: «No olvidaré jamás aquel cuarto tapizado de paisajes delirantes de luz […] Todo el día me habló de pintura, de literatura, de socialismo».**[17]** Pero precisamente él, que sentía más que nadie

la necesidad de no estar solo, acabará por quedarse en soledad. El mismo Gauguin, que llegará a Arlés a mediados de octubre de 1888, lo dejará poco tiempo después.

Van Gogh dio un significado al tiro de revólver con el que puso fin a su vida el 28 de julio de 1890. Ya había pensado en el suicidio algunos años antes como el único modo de «protestar contra la sociedad y de defenderse». ¿Qué otra cosa podía hacer un hombre solo, agobiado de esperanzas frustradas, sin una salida a su propia inquietud?

En los últimos tiempos había buscado el aturdimiento y una especie de embriaguez en el trabajo. La inquietud y el ardor guían su mano sobre el lienzo. A través de la lente de su agitación interior se deformaba la realidad de las cosas: «En lugar de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, me sirvo de los colores arbitrariamente para expresarme de modo más intenso». Este «arbitrio», este uso violentamente psicológico del color, es una de las claves del subjetivismo moderno: «He intentado expresar con el rojo y el verde —continúa diciendo— las terribles pasiones de los hombres». La ley del color naturalista de los impresionistas queda abolida. Para Van Gogh el color tiene ahora el valor de una violenta metáfora y adquiere una virtud de persuasión autónoma, aunque no distinta de la inspiración general de la obra:

> En mi cuadro *Café de noche* traté de expresar cómo el café puede ser un lugar donde uno se puede arruinar, volverse loco o cometer un delito. Finalmente, intenté expresar algo semejante a la potencia de las tinieblas de un matadero con contrastes de rosa suave, rojo sangre y heces de vino, dulces verdes Luis XV y Veronés, contrastantes con los verde-amarillos y los duros verde-azules, y todo ello en una atmósfera de horno infernal y de pálido azufre.

Ya había observado cómo en Delacroix el color se hacía forma, es decir, cómo se podía modelar directamente: con el pincel. Y eso es lo que ahora hace, una vez en posesión de la libertad del color conquistada por los impresionistas. Pero sustituye la pincelada impresionista, y sobre todo neoimpresionista, que tiende al toque apretado, y menudo, por una pincelada más larga, ondulante y circular: «Intento hallar una técnica cada vez más sencilla, que, tal vez, ya no sea impresionante», escribe. Y, en electo, ya no es «impresionista». Así pues, para Van Gogh el color no tiene una, función decorativa, como para Gauguin, no busca la armonía de las relaciones, no es un vehículo de evasión en un sueño de abstractas sugestiones. Todavía en febrero de 1890, y a propósito de un artículo donde se habla de él, escribe: «El artículo de Aurier me alentaría, si me atreviese a dejarme ir, a arriesgar una evasión de la realidad y a hacer con el color algo así como una música de tonos […]. Pero amo tanto la verdad, *el intentar hacer lo verdadero*, que creo preferir el oficio de zapatero al de músico de los colores».

Testimonio viviente de la crisis espiritual del siglo XIX. Van Gogh da vía libre a aquella amplia corriente artística de *contenido* que es la corriente expresionista moderna, una corriente que tendrá fortuna diversa, y, a veces, contrastante, pero que, sin embargo, casi siempre reconocerá en el hombre el centro de sus intereses.

El moralismo irónico de Ensor

Sin embargo, Van Gogh no es el único de los artistas que se da cuenta de la crisis de la unidad espiritual del siglo XIX en sus postrimerías. Casi por la misma época un pintor belga, James Ensor, y un pintor noruego, Edvard Munch, descubrían, sí bien de modo distinto, análogas inquietudes y revelaban iguales presentimientos. Hay que destacar el hecho de que estos dos pintores también proceden de una experiencia realista (la influencia de Courbet en Bélgica entre 1850 y 1880 fue casi absoluta), y también se alimentaron de inquietudes sociales. Lo cual, por lo demás es natural, ya que sólo quien posea un vivo sentido de lo social llega a darse cuenta antes que los demás de los fenómenos que se manifiestan en el mismo cuerpo de la sociedad.

Al observar los dibujos de Ensor entre 1879 y 1880, se ve en ellos más de una coincidencia con los del primer Van Gogh. Durante diez años Ensor pinta a los personajes más humildes de Ostende: pescadores, mineros, lavanderas, vendedores ambulantes, y los tipos que encontraba en el barrio medieval de la Puterie de Bruselas. Este es el período en que entra en contacto con el poeta Emile Verhaeren; la época en que Constantin Meunief toma como tema de sus esculturas a los obreros y estibadores de puerto y a los campesinos, y en que grupos de intelectuales dan su adhesión a las ideas socialistas, agrupándose en torno a *Le Coq Rouge*, el periódico fundado por el mismo Verhaeren, quien comienza a escribir una serie de poemas que ya anuncian las antologías de cuño populista y revolucionario de los *Villages illusoires* y de las *Villes tentaculaires*.

En una página autobiográfica Ensor confesará explícitamente su adhesión a esta experiencia de tendencia socialista: «Sí —dice—, he hecho sacrificios a la roja diosa de las maravillas y de los sueños, necesidad complementaria indispensable para el artista, pero delito imperdonable a los ojos de algún buen apóstol distribuidor de celebridades burguesas».[18] Un signo preciso de las convicciones políticas de Ensor en esta época, lo tenemos en los grabados que dedicó a la dramática huelga de los pescadores de Ostende en 1887 y en

el cuadro *Los gendarmes*, inspirado en el mismo episodio. Sin embargo, esta posición no duró mucho. Agudo, cáustico, impaciente, rechazando la hipocresía de ciertas actitudes sentimentales y, al mismo tiempo, advirtiendo con la lúcida sensibilidad de su propio espíritu la falacia de una predicación humanitaria en la que no veía una sólida base, se desplaza a posiciones de rebelión individual. Desde este punto de vista, Ensor es uno de los primeros artistas que, desde las posiciones del socialismo utópico o humanitario del siglo XIX, llega a las posiciones del anarquismo intelectual:

> Siempre se quema aquello que se ha adorado […] Tenemos que rebelarnos frente a las comuniones. Para ser artista hay que vivir oculto […] Cielos duros, cielos carentes de bondad y de amor, cielos cerrados a vuestros ojos, cielos pobres, cielos desnudos sin consuelo, cielos sin sonrisa, cielos oficiales, todos los cielos, siguen agravando vuestras penas, pobres despreciados, condenados al surco. Oprimidos bajo carcajadas y silbidos malignos, no podíais creer en la bondad de los hombres, en la clarividencia de los ministros, y los verdugos de los despachos os maltrataban. A veces, os moríais escupiendo contra las estrellas y vuestros esputos de desprecio constelaban el firmamento de los pintores de entonces […].

Y Ensor se sitúa entre esos artistas, entre los que se contaban Jakob Smits y Meunier, y nos dice que, precisamente a causa de esta toma de posición, su «nombre fue cancelado de la lista […] de los innovadores amigos» por los críticos oficiales de la burguesía. En suma, en Ostende sucedía lo mismo que en París. «Pero no agravemos —apostilla Ensor— las glaucas sensibilidades de estos cefalópodos entintadísimos».

Justamente, Florent Fels destaca este enclaustramiento de Ensor en una desdeñosa soledad. Un día en que fue a verlo en compañía de algunos amigos de París, el fiel servidor Augusto le respondió: «Imposible, el señor está haciendo sus necesidades». Y esto no era sólo un divertido episodio de sal gruesa flamenca.

Ensor se construye, en la casa que no abandonará nunca, ni siquiera durante la última guerra y donde morirá en octubre de 1949 a la edad de ochenta y, nueve años, una soledad crítica, falta de prejuicios y burlona. No tiene la pasión de Van Gogh, que se rompe espasmódicamente contra las circunstancias de una historia cambiada. Ensor es, en todo caso, un moralista no un predicador. Su humor acre, incisivo, patético y cínico a un tiempo toma forma en fantasías grotescas de máscaras y calaveras, en pantomimas de esqueletos ataviados con plumas y trapos de colores. A veces, de estos lienzos se desprende una amarga *vis cómica*, un gusto macabro; otras veces, un espíritu de gran romería popular. Esqueletos infantiles disfrazados que quieren calentarse, máscaras enanas, jorobadas, delgadas, temblorosas, que

degüellan, al son de la banda, a otra máscara de casaca bermeja; máscaras que rodean a la muerte ridículamente vestida de vieja señora; esqueletos qué se disputan un ahorcado; mendigas con el brasero entre los pies, vigiladas por calaveras curiosas… Es un mundo lleno de alusiones, de alegorías, de símbolos; un mundo de absurda comedia, una *kermesse* de las contradicciones y del absurdo, ora sacudida por una alegría funesta, ora fijada con alucinada abstracción. Con estos lienzos Ensor llenaba su voluntaria soledad y contradecía al filisteísmo reinante. En este mundo realizaba la libertad de su espíritu, esa libertad que afuera no había encontrado. Salud y escepticismo; confianza en los poderes liberadores de la fantasía y despiadada claridad al mirar su propio destino y el de los demás; conciencia de ser un censor de los vicios privados y públicos y desenfrenada naturaleza sentimental. Este era Ensor. Sus cuadros, de vez en vez, son la coincidencia de estos opuestos. La suya fue una historia profundamente distinta de la de Van Gogh, si bien causas históricas comunes las determinan: la soledad que mató a Van Gogh es para Ensor una especie de oxígeno trágico e hilarante.

Algo de este mundo de Ensor, si bien menos seco y menos destructivo, se puede observar en algún poema de su amigo Verbaeren, escrito en esos años, hacia 1890. Por ejemplo, en estos versos:

> Y la Muerte se puso a beber con los pies cerca del fuego.
> Dejó que Dios partiera
> sin levantarse a su paso.
> Los que la veían sentada
> en peligro creyeron
> su alma.
>
> Durante días y días la Muerte siguió
> sembrando lutos y deudas
> en la posada de los Tres Ataúdes.
> Una mañana herró su caballo con huesos,
> se echó las alforjas al hombro
> para irse por los campos.
> De pueblos y aldeas
> vino a ella gente con vino,
> para que sed no padeciera, ni hambre,
> ni se detuviera en las encrucijadas.
> Los más viejos carne y pan traían,
> y las mujeres, bandejas y cestas
> con los frutos de sus huertos,
> y los niños miel de abeja.
>
> La Muerte caminó mucho
> por el país de la pobre gente.
> Como quien no quiere la cosa,
> cabeza loca como una pelota.

Llevaba un jirón de manto rojo,
con botones militares,
prendido en el bicornio un penacho de través,
y botas de caña alta.
Su caballo fantasma
tenía un trote muy lento
como de caballo gotoso
sobre las piedras del camino.
Y seguían las multitudes, hacia no importa dónde,
al gran esqueleto amable y ebrio
que reía de su pánico
y que sin ningún temor, sin horror,
veía retorcerse en la abertura de su túnica
una blanca maraña de gusanos que le chupaban el corazón.[19]

Todos estos temas los trata Ensor en sus aguafuertes, en los que, a menudo, el sarcasmo moralista llega al extremo, como en su autorretrato de 1889, donde representa su propio cuerpo en descomposición y del que sólo el rostro queda intacto. Pero es en la *Entrada de Cristo en Bruselas*, el gran lienzo pintado en 1888, donde da lo mejor de su abundante vena satírico-grotesca. Muchos críticos buscaron en esta obra referencias concretas; entre otras cosas, alguien apuntó que el cuadro era un alegato en favor del sufragio universal. En realidad, el cuadro es como una gran farsa, una secuencia de extravagancias y un espectáculo de muecas de mofa y escarnio. «¡Viva la Social!», está escrito en una pancarta que atraviesa la calle; «¡Viva Jesús!» figura en el lado derecho, en un pequeño estandarte; «Fanfarrias doctrinarias» se lee en la enseña de la banda de música. Bufones, beatas, putas, soldados, máscaras, esqueletos tocados con la chistera de los caballeros, gordos y flacos, burlescas autoridades civiles y religiosas; tina apretada multitud de caras raras, deformadas, fantasmales, brutales, clownescas, pueblan este gran lienzo en un ambiente de excitación carnavalesca de feria y de barracón, que rodea a Cristo montado en el asno, y en la que él mismo se funde como un personaje más.

Pero lo que da al cuadro una crepitante energía satírica, no es sólo esta parada irreverente de la sociedad, sino, junto a esto y como sustancia de esto, su inventiva pictórica, la avidez de las disonancias cromáticas y la riqueza pura, cruda y violenta de su paleta. En este cuadro se descubren instintivamente las leyes del color, que en París los artistas presumían hacer descender de la ciencia. Aquí la intuición llega al mismo «arbitrio» a que en Provenza estaba llegando Van Gogh. Sin contactos con la capital francesa, Ensor había llegado a las conclusiones más avanzadas del impresionismo y las había superado.

La verdad es, sin embargo, que, si bien de forma semejante a la de Van Gogh había pasado de un período oscuro a un período claro, del mismo modo, también como Van Gogh, no puede llamársele impresionista ni mucho menos divisionista o puntillista, «Detesto la descomposición de la luz —escribía—; el puntillismo tiende a matar el sentimiento y la visión fresca y personal. Repruebo todo amaneramiento, método o modelo y todas las medidas, semimedidas o la enseñanza forzada. Todas las reglas, todos los cánones artísticos vomitan muerte…». Y poco antes había afirmado:

> La razón es enemiga del arte. Los artistas dominados por la razón pierden todo sentimiento; el instinto potente se debilita, la inspiración se empobrece, el corazón adolece de falta de entusiasmo. Del lazo de la cuerda de la razón pende la enorme idiotez o la nariz de un pedagogo. He condenado los procedimientos áridos y repugnantes de los puntillistas ya muertos para la luz y para el arte. Ellos aplican fríamente y sin sentimiento sus puntitos entre líneas frías y correctas, captando sólo uno de los aspectos de la luz, su vibración, sin conseguir darle forma. Este procedimiento impide ampliar la investigación: arte de trío cálculo y de estrecha visión.

La *Grande Jatte*, de Seurat, se expuso en Bruselas en 1887, pero, a diferencia de bastantes artistas belgas como Villy Finch o Théo van Rysselberghe, él no aceptará influencias neoimpresionistas. Un año antes se habían expuesto algunos cuadros de Monet y de Renoir. Pero el problema de la luz, de una pintura clara, le llegaba a Ensor de otra parte, más bien de la escuela inglesa, sobre todo de Turner. Basta observar sus *Máscaras en la playa* para darse cuenta de ello. Sin embargo, los comienzos de un impresionismo flamenco se habían dado ya, de alguna manera, con De Braekeleer, el pintor que el mismo Van Gogh había aprendido a apreciar durante su estancia en Amberes entre noviembre de 1885 y febrero de 1886. Pero el impresionismo flamenco no renunciaba al tono en favor de la luz, no disociaba su valor sacrificándolo a la luminosidad. También Ensor había procedido así en sus investigaciones. Pero en la *Entrada de Cristo en Bruselas* la investigación está sometida al impulso creador, a la fantasía más desenfrenada, a la inmediatez del traslado al lienzo de los humores interiores. La misma composición obedece a este arrebato. Es la expresión la que determina hasta el fondo la forma y el color. Las reglas que gobiernan la pintura realista del siglo XIX saltan una tras otra, del mismo modo que en estas máscaras retorcidas, cargadas de rojos, azules y amarillos, ha caído en el ocaso la visión que alentó a los artistas de mediados del siglo.

No basta con recordar a Brueghel o Bosch para entrar en el mundo de Ensor, si bien, ciertamente, estas referencias sean oportunas para identificar algunas de las fuentes en las que su fantasía encontró incitaciones culturales. Del mismo modo, se pueden dar otros nombres, los de Jordaens, Suyder o Fyt, para explicar cierto espesor vulgar de algunas de sus naturalezas muertas.

Pero la visión de Ensor es algo que antes *no existía*, algo inquietante, demoníaco, algo que, además, debía atraer al más agitado expresionista alemán, Nolde, el cual hallará en las máscaras de la *Entrada de Cristo* la clave de muchas de sus telas.

Munch o el terror

De las coreografías de espectros y de máscaras Ensor se alejaba para buscar la naturaleza, el mar sobre todo: «Oh mar puro —escribe en tonos baudelairianos—, inspirador de energías y de constancia, insaciable bebedor de soles ensangrentados». Sus marinas, los cielos altos sobre las playas bajas, tienen una fuerza que subyugará a Permeke. Pero la nota fundamental de Ensor seguirá estando, sobre todo, en su despiadada ironía, en aquella muchedumbre pataleante de esqueletos y de diablos que soltó por el mundo como mensajeros de un invisible terror que muy pronto atenazaría la garganta de los hombres.

Pero ya el sentimiento del terror llamaba a la puerta de Edvard Munch cuando, en 1885, fue por primera vez a París. Munch tenía veintidós años y se había formado en el ámbito del realismo naturalista de Christian Krohg y de Hans Heyerbdahl. Su actitud cultural, sin embargo, era de una posición de crítica del ambiente ibseniano, al que había tratado y seguiría tratando en el Café del Gran Hotel de Oslo. Del mismo Ibsen hará una litografía en 1902, sentado en una sala de aquella tertulia intelectual. De Ibsen y de su problemática había aprendido el odio contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y la sociedad en que aquéllos se fundaban. Ibsen era un campeón irreductible de la libertad individual contra todo tipo de mentira oficial, aunque luego no supiera decir qué era realmente la libertad, en cuanto que no poseía una visión social que superase los límites de su individualismo. Pero la polémica de Ibsen, sobre todo en sus comienzos, antes de que cayese en un fatalismo sin remedio, tenía una fuerza de laceración sin precedentes. Por tanto, su lección no podía dejar de dar frutos. En *El pato salvaje* uno de sus personajes afirma: «Quitad al hombre medio su mentira: vital y le quitaréis al mismo tiempo la felicidad». Y precisamente esto es lo que hizo Ibsen: sus personajes burgueses, despojados del decoro de sus hipocresías, son mezquinos y repugnantes. De este modo Ibsen se oponía a la clase de la que había salido, la rechazaba, la condenaba y, con ella, a la misma sociedad salida de aquélla. Al igual: que Ensor, era un moralista solitario que no se sentía inmerso en una corriente ideal ni en un movimiento histórico que lo

sostuviera. Su posición era la de un protestatario aislado. Pero, a partir de ese momento, y debido a su ejemplo, arrancarle las «mentiras» a la burguesía se convirtió en una de las actividades fundamentales de los intelectuales. En efecto, de toda su grandeza pasada no le quedaba a la burguesía más que algún jirón de frases y una envoltura sin sustancia. Así pues, era necesario a toda costa arrancar hasta estos últimos jirones de las viejas banderas y desvelar toda la verdad, aunque ésta verdad diese miedo y horror.

Esto es precisamente, lo que también hará Munch. Y la vista de la «verdad» turbará su alma. Sin embargo, no llega de golpe a las últimas consecuencias de este pánico que se apodera, de él apenas su mirada, rasgando el velo de las «mentiras», logra fijarla «verdad». Algunos hechos le llevarán a ella, y, en primer lugar, su amistad con August Strindberg. Strindberg, en literatura, también partía del realismo naturalista, pero terminará, más allá que Ibsen, en pleno nihilismo. En la época a que nos estamos refiriendo, Strindberg ya ha escrito *Esposos*, un texto ásperamente polémico contra la institución matrimonial. A su actitud rebelde se mezclan preocupaciones de naturaleza socialista, pero lo que guiará su vida de escritor en los años sucesivos será siempre el demonio de un oscuro pesimismo moral. Su crítica de los «valores» burgueses es despiadada, a veces paroxística; una tras otra destruye las ilusiones hasta tocar la desilusión absoluta, porque sólo a éste precio se puede «realmente ver algo». Pero, ¿qué es lo que se puede ver? A esta pregunta responde uno de sus personajes: «A nosotros mismos. Pero cuando nos vemos a nosotros mismos morimos».[20]

Munch mantendrá una estrecha amistad con Strindberg y muchas ideas y proyectos en común, incluso los dos se enamorarán de la misma mujer, esposa de un amigo de ambos, y ambos llegarán, como Van Gogh, a los umbrales de la locura.

En su primera y breve estancia en París, Munch se interesa por las experiencias impresionistas, pero sólo en el viaje siguiente, que tuvo lugar en el invierno de 1889, su pintura experimenta un viraje decisivo. Él, como Van Gogh, tiene un mundo poético autónomo que utiliza del modo más libre los nuevos descubrimientos pictóricos franceses. En efecto, asimila determinadas sugerencias de Van Gogh, de Gauguin y de Toulouse-Lautrec, sin ningún espíritu de vasallaje, mezclando tales sugerencias con elementos de simbolismo floral e inclinándose muy pronto hacia una pintura visionaria. Uno de los primeros lienzos que marcan este viraje es *La noche*, de 1890. Comparando esta tela con las anteriores, se advierte inmediatamente que Munch ha abandonado la visión naturalista, y que su paleta aclarada en los

problemas de la luz solar en la época de su primer viaje, ha sido sustituida por los tonos oscuros, sombríos, de las noches nórdicas o por los amarillos y rojos inquietos de los atardeceres.

De 1892 es el cuadro *Tarde en el paseo Karl Johan*, el paseo de los burgueses de Oslo. En esta tela pintó una muchedumbre de espectros, de seres descarnados en los que afloran lívidos colores de desolación interior: amarillos, azules, blancos y violetas. Es un cuadro de fuerte exaltación lírica y, sin embargo, es profundamente distinto de los de Van Gogh. En efecto, en Van Gogh persistía una energía vitalista, una apasionada comunión con la naturaleza y una desesperada voluntad de salvación. Aquí la exaltación es fría y turbia a un tiempo. Un aire viciado de sótano recién abierto se desprende de esta procesión de fantasmas. En las máscaras de Ensor se podía rastrear una vena sanguínea y prepotente y un espíritu burlón que conservaba un vigor al estilo de Ulenspiegel. Aquí la sangre es descolorida, como si se hubiera helado en las venas.

Más cargado de angustia y terror es *El grito*, de 1893. El cuadro es famoso. En una litografía sobre el mismo tema realizada dos años más tarde, Munch escribió esta apostilla: «¡Siento el grito de la naturaleza!». La deformación de la figura llega a un límite desconocido para la época. El hombre situado en primer plano con la boca abierta y las manos tapando los oídos para no escuchar su propio e incontenible grito, que es también el grito de la naturaleza, está reducido a una mísera apariencia ondulante en un paisaje de delirio. Aquí también todo está basado en la expresión: dibujo, color y composición.

Pero en Munch, como en Strindberg, estos contenidos de terror se fundían con actitudes polémicas aún más claras. Tal es el caso, por ejemplo, de un cuadro como la *Virgen* de 1894-1895. La dulce figura femenina de la iconografía católica ha desaparecido. Munch pinta en su lugar el desnudo de una «mujer perdida», de una belleza depravada por los excesos sexuales y encuadrada en una decoración, no de flores, ¡sino de serpenteantes espermatozoides!

No obstante, esta *Virgen* sacrílega es para Munch una «Verdad» que opone a las «mentiras» moralistas de una sociedad sin moral. Strindberg dirá: «Si se nace sin piel en los ojos, se ven la vida y los hombres, tal cual son […] Y hay que ser una bestia inmunda para prosperar aquí, en la Inmundicia…»**[21]**.

Temas de muerte y temas eróticos, de un erotismo que irrumpe bajo la costra barnizada del puritanismo nórdico, ocupan a Munch hasta 1909,

cuando su actividad se ve interrumpida por una profunda turbación psíquica que lo lleva a una casa de cura de Copenhague, y de la que sólo saldrá para refugiarse en la soledad de un fiordo noruego, donde permanecerá hasta su muerte en 1944. Como le sucedió a Ensor, su actividad se aplacará y perderá agudeza y fuerza en los años del siglo, En efecto, no era posible seguir viviendo en las condiciones de alarma en que había vivido durante casi veinte años. Este intenso período lo había extenuado, lo había dejado exhausto y relegado: para siempre, como Ensor, a la soledad.

Van Gogh, Ensor, Munch: tres artistas, tres destinos, tres hombres unidos, por el hilo de una historia, aunque distintos por su consciencia, temperamento y ambiente formativo. En ellos —que sin duda se cuentan entre los artistas más grandes de su época— los signos de la crisis del siglo XIX se manifestaron con particular evidencia y antes que en otros: eran signos de una crisis europea. Se cerraba así una época y otra se abría. Problemas de alcance histórico excepcional se planteaban, a las naciones y a los pueblos. Otras fuerzas entraban en liza. Los síntomas de la crisis muy pronto dejarían paso a la crisis propiamente dicha. ¿Cómo se comportarían los intelectuales? ¿Qué camino tornarían los artistas? Este era el interrogante que se alzaba a comienzos de siglo.

Capítulo tercero

Los mitos de la evasión

Hacerse salvajes

El arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se prepara a defenderlo de cualquier ataque. Es decir, nace en el momento en que la burguesía se da cuenta: «de que todas las armas forjadas por ella contra el feudalismo se volvían contra ella misma, de que todos los medios de cultura alumbrados por ella se rebelaban contra su propia civilización, de que todos los dioses que había creado la abandonaban»[1]. El arte oficial, pues, aun manteniendo a menudo una apariencia realista, no podía ser más que antirrealista o pseudorrealista, en cuanto que su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma. El arte oficial sólo tenía una función apologética y celebrativa; cubría con un velo de agradable hipocresía las cosas desagradables y tendía a dilatar la ilusión de las pasadas virtudes cuando ya habían sido sustituidas por vicios profundos. Ahora bien, si después de 1870 los productos de este arte oficial se difundían descaradamente en el mercado de la cultura, cuando el fenómeno adquirió consistencia fue a partir de los años inmediatamente posteriores a 1848. Pero a esta manifestación de la cultura oficial se oponen vivamente los artistas más vivos y sensibles, es decir, aquellos a quienes había turbado profundamente el jaque dado a las ideas revolucionarias.

En 1851, cuando el ministro Faucher instituyó una serie de premios para obras teatrales: «concebidas para la enseñanza de las clases trabajadoras mediante la propaganda de ideas sanas y el espectáculo de los buenos ejemplos». Baudelaire protestó violentamente en un artículo titulado «Los dramas y las novelas honestas». Planteaba el problema con admirable claridad y daba en el blanco con una crítica despiadada: «Los premios académicos —escribía—, los premios a la virtud, las condecoraciones, todos estos inventos del diablo, fomentan la hipocresía y frenan los impulsos espontáneos de un corazón libre». Y continúa: «¿Quién impedirá a dos desaprensivos ponerse de

acuerdo para ganar el premio Montyon? El uno simulará la miseria, el otro la caridad. En un premio oficial hay algo que hiere al hombre y a la humanidad y ofusca el pudor de la virtud. Por lo que a mí se refiere nunca sería amigo de un hombre que hubiera ganado un premio a la virtud; tendría miedo de encontrar en él un tirano implacable»[2].

Días después de la publicación de este artículo, el 2 de diciembre, Luis Napoleón, presidente de la nueva república, llevaba a cabo el golpe de estado que debía restablecer el Imperio. La reacción de Baudelaire a este hecho es característica de una reacción más general de los intelectuales. Con fecha de 5 de marzo de 1852, en una carta a su consejero judicial Ancelle, alcalde de Neuilly, en cuyas listas electorales se hallaba inscrito, afirmaba: «No me ha visto votar, es una decisión que tomé espontáneamente. El 2 de diciembre me despoliticé. Ya no hay ideas generales. Que todo París es orleanista es un hecho, pero a mí no me interesa. Si hubiese votado no hubiera podido hacer otra cosa que votarme a mí mismo. ¿Es que acaso el porvenir pertenece a los hombres desclasados?»[3].

El distanciamiento de los mejores intelectuales de las oposiciones políticas y culturales de su propia clase es un distanciamiento que durante largo tiempo les llevará a vivir una protesta hecha, sobre todo, de evasión. Los primeros románticos ya habían llevado adelante la polémica contra el «burgués», pero, a menudo, se trataba más de una actitud que de una convicción radical. Ahora, y de forma decisiva después de 1870, tal actitud se colorea en numerosos casos de razones cada vez más específicas y sentidas. El rechazo del «mundo burgués» se vuelve un hecho concreto: es el rechazo de una sociedad, de unas costumbres, de una moral y de un modo de vida. En su *Voyage*, escrito en 1859, Baudelaire invoca a la Muerte para que se lo lleve a un lugar donde haya algo distinto de la aburrida vulgaridad del presente:

> ¡Oh Muerte, viejo capitán, ya es hora! ¡Levemos anclas!
> ¡Este país nos aburre, oh Muerte! ¡Despleguemos las velas!
> Si el cielo y el mar son negros como la tinta,
> Nuestros corazones, que tú conoces, están colmados de luz.
>
> ¡Escáncianos tu veneno para que nos reconforte!
> Queremos, pues este fuego nos quema el cerebro,
> Hundirnos en el abismo, Infierno o Cielo, ¿qué importa?
> Hundirnos en lo Ignoto para hallar algo nuevo.

Es, pues, la fuga de la civilización; es una fuga individual, una solución individual, pues ya no hay «ideas generales». También Leconte de Lisie, en el prólogo a la primera edición de sus *Poèmes antiques*, publicados en 1852, había afirmado un concepto análogo: «La poesía realizada en el arte ya no

parirá acciones heroicas; ya no inspirará virtudes sociales, pues la lengua sacra, reducida, como en toda época de decadencia literaria, a no expresar más que mezquinas impresiones personales […] ya no es capaz de enseñar al hombre». Pero lo que en aquellos años aún era un prorrumpir lírico de los sentimientos o una amarga constatación, se transformará en el momento más agudo de la crisis en decisión real, en gesto y en acción. La poética de la acción se transformará con bastante frecuencia en *práctica* de la evasión.

El caso de Rimbaud es el más típico: su renuncia a la poesía a los diecinueve años; su terca tentativa de embrutecerse para volver a vivir en la sociedad acorazado contra sus ofensas: «Regresaré con miembros de hierro, con la piel oscura, con ojos furibundos; por la máscara que llevaré se me juzgará de una raza fuerte. Tendré oro, seré perezoso y brutal. Participaré en los asuntos políticos. Salvado». Su fuga a África y cada uno de sus gestos revelan plenamente el sentido de sus palabras: «Yo soy el que sufre, el que se ha rebelado». Y su rebelión fue completa. Quiso arrancarse de encima el cristianismo y las leyes «morales» que rigen la sociedad en la que no se siente capaz de vivir: «Curas, profesores y maestros, os engañáis dándome en las manos la justicia. Yo nunca fui cristiano. Yo soy de la raza que cantaba durante el suplicio. Yo no entiendo las leyes, yo no tengo sentido moral. Yo soy un bruto».

Hacerse *salvajes*: he aquí uno de los modos para evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable. Es lo que también intentó hacer Paul Gauguin, dando a su empresa un carácter que podríamos llamar ejemplar. El mito del salvaje, especialmente en la cultura francesa, no era realmente una novedad. Todo el siglo XVIII está lleno de él. En la Ilustración el concepto de salvaje era un concepto activo, dirigido contra las constricciones de la sociedad feudal, contra los prejuicios de la moral corriente, en suma, contra todo lo que intentaba deformar la libre y natural espontaneidad del hombre. El *hombre natural* de Rousseau era la integración del mito del buen salvaje en una ideología política. En la Revolución francesa el Estado vislumbrado por Rousseau se realizó incluso en la Constitución revolucionaria. El 14 de julio de 1790, en el Campo de Marte, a continuación de la proclamación de los Derechos del Hombre, en la gran fiesta había participado una representación del género humano de la que formaba parte un negro, y cuatro años más tarde, el 17 de febrero de 1794, un «salvaje», un negro de Santo Domingo, que gozaba de los mismos derechos que un parisiense, formaba parte de la Asamblea Legislativa. Y mientras el presidente y los diputados lo abrazaban y besaban se oyó la voz de Robespierre, vibrante como siempre, que

pronunciaba estas palabras: «Presidente. En la primera fila de la tribuna del público hay una vieja negra que ha caído en delirio por la alegría que siente. Te invito a que órdenes a los secretarios que inmortalicen este hecho en las actas». Y el presidente, a continuación, declaraba: «En nombre de la Revolución francesa decretamos abolida la esclavitud en todos los territorios de Francia, en todas sus colonias, para la eternidad de los tiempos».[4]

No es éste el espíritu con el que ahora se contempla la vida de los salvajes. El mito del buen salvaje ya no es un argumento a usar para modificar una sociedad y darle un fundamento libre y natural. La sociedad parece ya irremediablemente pérdida y el mito del buen salvaje es sólo un vehículo de evasión de aquélla. De *mito convergente* sobre la realidad social para modificarla, se transforma en *mito divergente* de tal realidad para reencontrar, fuera de ella, fuera de su brutalidad, una felicidad no contaminada e inocente. Sin embargo, para algunos, este mito se resuelve sólo en un pintoresco exotismo, en un estímulo literario, en un vago deseo, como en Mallarmé: «Yo partiré. Bajel que meces tu arboladura, leva anclas hacia una naturaleza exótica»[5] para otros, en una extrema y real tentativa de salvación. Aun en sus contradicciones, tal es el caso de Gauguin. Además, hay que añadir que, precisamente después de 1870, Francia —ya lejos de las premisas ideales de la gran revolución—, estaba reconstituyendo su imperio colonial, que se había derrumbado con la caída de Napoleón. De este hecho parte toda una fácil y equívoca producción artística y literaria dedicada al exotismo. Pero no vale la pena ocuparse de esta producción «oficial».

En Gauguin hay una acritud hacia la sociedad «criminal y mal organizada» y «gobernada por el oro»[6], hay un desprecio auténtico hacia la «lucha europea por el dinero». Él, como Rimbaud, también piensa que el cristianismo cometió el error de «abolir la confianza del hombre en sí mismo y en la belleza de los instintos primitivos». Por ello, en la sociedad uno se siente desplazado y también él, antes de su fuga final, intenta la solución del suicidio tomando arsénico. Estas razones hacen que el exotismo de Gauguin no tenga el tono de una simple divagación, sino que adquiera un claro significado de denuncia.[7]

Gauguin intentó esta evasión en dos direcciones: la primera, hacia el mito de la espiritualidad popular en sus dos estancias en Bretaña; la segunda, en el mito del primitivo con sus dos viajes a Tahití y con su última estancia en la isla Dominique del archipiélago de las Marquesas, donde murió en mayo de 1903.

«A usted le gusta París —escribía a su amigo Schuffenecker—; yo amo la Bretaña. En ella encuentro lo salvaje, lo primitivo». Y lo «primitivo» él lo descubría en los grandes crucifijos, toscos y someros, ingenuamente místicos, esculpidos en la madera por manos artesanas y campesinas según antiguos esquemas hieráticos. De toda Francia, la Bretaña era, sin duda, la región más elemental, la más rica en leyendas, la menos tocada por la civilización. Pero el aislamiento no era total ni aun en Bretaña. De aquí la decisión de partir hacia las islas de Oceanía.

Quiere liberarse de aquella lepra invisible que son los prejuicios de una moral de conveniencia. Hay en él un fervor místico y naturalista al mismo tiempo. Está convencido de haber hallado en las islas de Oceanía un paraíso terrestre anterior al pecado original. Dejarse penetrar por la fuerza de esa naturaleza significa para él rescatar su propia existencia, purificaría. A su memoria vuelven sus lecturas ilustradas, el *Emile* de Rousseau, el *Voyage autour du monde* de Bougainville, el *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot: «La educación de Emilio: ¡qué hueso duro de roer para un montón de buenas gentes! Es la cadena más pesada que el hombre haya intentado nunca romper. Yo mismo, en Francia, no habría tenido valor ni siquiera para pensar en ello. En cambio, aquí todo se me ha hecho claro y sé mirar estas cosas con serenidad».

El erotismo es el medio fundamental para llegar a tal perfecto contacto con el estado natural, pero se trata de un erotismo que tiende a ser cósmico: «Aquellos demonios de griegos, que comprendían todo, habían imaginado un Anteo que recuperaba sus fuerzas tocando la tierra. La tierra, he ahí nuestra animalidad». Confundirse con la naturaleza es lo que él intenta: «La civilización me abandona poco a poco. Empiezo a pensar con sencillez, a no sentir más que poco odio por mi prójimo, mejor aún, a amarlo. Tengo todos los gozos de la vida libre, animal y humana. Huyo de lo ficticio, entro en la Naturaleza».

En la casa en la que habría de morir había escrito en lengua maorí: «Te Faruru»; Aquí se hace el amor. El amor es convierte para él en el anillo mágico que lo une al misterio que fermenta en la vida del universo. Por ese motivo sostiene ásperas polémicas con los misioneros católicos que corrompen la «inocencia» de los habitantes de las islas. Contra los misioneros esculpe tablillas obscenas y se divierte enseñándolas a los salvajes. Pero hace algo más; llega a impedir la entrada a los niños maoríes en la escuela misional, gritando; «No necesitáis ninguna escuela; la escuela es la Naturaleza».

En suma, quiere defender a los salvajes de la «civilización»; intenta convencerlos de que no paguen los impuestos, y cuando se da cuenta de que los gendarmes, con el tácito consentimiento de las autoridades, se dedican al comercio de esclavos, se ve procesado y encarcelado por protegerlos.

Así pues, la evasión de Gauguin tiene una causa y un fin. Lo que dará un tono trágico a su vida será su sangre impetuosa, su temperamento violento, pero todo ello no es suficiente para comprender el sentido de su drama. La verdad es que no es posible la evasión. Maurice Malingue dice que Gauguin «murió de hambre y de desesperación». Al final, el Edén se había convertido en un infierno. Pero lo que es claro e indiscutible es su obstinado intento por superar, en la vida y en el arte, la alienación del hombre tal como se estaba verificando en la involución de la sociedad, que había abandonado sus premisas revolucionarias. La experiencia de Gauguin será la experiencia de otros muchos artistas que, de modo confuso, buscaban la manera de vencer el progresivo empobrecimiento de los valores humanos y de sus propios valores espirituales, para salvaguardar su propia integridad, amenazada por una lacerante realidad. ¡Cuántas fugas en busca de una pureza, de una virginidad y de un estado de gracia! ¡Y cuántos regresos amargos y desolados! ¡Cuántas derrotas!

Siguiendo los pasos de Gauguin, Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y a Japón; Pechstein, a las Islas Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke, a Túnez; Barlarch irá a vivir entre los pobres de la Rusia meridional. Otros elegirán el suicidio como solución: Kirchner, Lehmbruck… Pero, ¿acaso no fue un intento de evasión a la pureza de la naturaleza el retiro de Fartori a las marismas toscanas? ¿Sus boyeros no eran la versión provinciana de los maoríes de Gauguin? Naturalmente, no son sólo los artistas quienes huyen de la civilización, ya definitivamente comprometida a sus ojos. También lo hacen escritores y poetas: Eluard intenta seguir la misma ruta que Gauguin en 1924. ¿Y no hay un significado análogo o semejante al de Rimbaud en la vida de gaucho, de carbonero, de minero, de policía, de gitano del séquito de un grupo de *bossiaki* rusos, de saltimbanqui, de gerente de un tiro al blanco y de vagabundo por todos los países, que llevó Dino Campana antes de que sus días terminasen en el manicomio de Castel Pulci?

En estos artistas el mito del salvaje y de lo primitivo son parte de una afanosa búsqueda para reencontrarse a sí mismos, su propia felicidad y su propia naturaleza de hombre fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y de la corrupción. En otros tiempos, en el fervor de una

historia revolucionaria, fue posible esperar *changer la vie*, como decía Rimbaud. Ahora, frustradas aquellas esperanzas, era necesario hallar *en otro lado* una condición que no había sido posible crear dentro de las fronteras de Europa. Inmerso en esta peripecia, halla; explicación el grito más angustiado de Rimbaud: «La auténtica vida está ausente. Nosotros no estamos en el mundo». Y cuando esta *operación* resulte vana, ya no quedará más que elegir otros caminos y buscar la libertad en el sueño, en el silencio del propio yo interior o en soluciones metafísicas.

Vanguardia y decadentismo

Así pues, gran parte de la vanguardia artística europea tiene su origen en ésta situación: al abandonar el terreno de su clase y al no hallar otro al que trasplantar sus raíces, los artistas de la vanguardia se transforman en *déracinés*. Sin embargo, sería un error involucrar en un juicio apresurado a estos artistas con el decadentismo *tout court*. Cierto que no pocas experiencias de vanguardismo, coinciden seriamente con las del decadentismo y forman parte de él, pero existe un alma revolucionaria de la vanguardia (que, además, es auténtica alma) que no se puede de ninguna manera liquidar de modo tan expeditivo. La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación.

En cambio, y sobre todo, en el decadentismo hay una actitud de aquiescencia; le falta aquél vivó sentido de la ruptura histórica a que nos hemos referido; hay en él una extenuación espiritual más que una insurgencia. En general, el decadentismo lleva a sus últimas consecuencias el espíritu antiilustración de gran parte del romanticismo, ese mismo espíritu que ya había sido como la reacción al proceso revolucionario en marcha. Así pues, si en el decadentismo se pueden hallar elementos polémicos antiburgueses, suelen ser elementos que se remontan a la nostalgia de un Estado prerrevolucionario, al gusto por una civilización desaparecida o qué está a punto de desaparecer y, por tanto, al gozo macabro por lo que revela en sí los signos fatales de la muerte. Si la oposición a las duras contradicciones de la sociedad burguesa por parte de un hombre de vanguardia se colorea con bastante frecuencia de socialismo, no ocurre así con la oposición del decadente. Y si, por casualidad, sale del estado de turbia degustación de la

muerte, es casi siempre para dirigir su atención a los mitos más exasperados del nacionalismo. Basta pensar en Barrès y en D'Annunzio.

Para captar mejor esta diferencia basta comparar, no ya con Van Gogh sino Gauguin, a un artista como Gustave Moreau. La «materia» que Moreau trata en sus lienzos es bastante semejante a la tratada por Delacroix en muchas de sus obras: exotismo, voluptuosidad y muerte. Pero donde el romanticismo de Delacroix con su ímpetu exaltaba tal «materia» infundiéndole una pasión dramática, el decadentismo de Moreau la enfriaba en una cerebral lascivia.[8] Ni siquiera sentía ninguna inclinación a romper los cánones formales de la tradición. Le bastaban los maestros del pasado, que le daban «todos» los consejos para no hacer un «arte pobre». Los temas del romanticismo se agotaban así en sus cuadros en algo estático y en un morboso sonambulismo que excluía de sí la turbulencia de las pasiones o cualquier otro aspecto de vida «natural».

El sentido del arte de Moreau fue ilustrado ampliamente por Huysmans en el texto que, justamente, se ha considerado como la biblia del decadentismo: *A rebours*. En las páginas de Huysmans no sólo queda claro el significado de los cuadros de Moreau, sino que se puntualiza todo el clima del decadentismo con sus predilecciones y sus fobias.

El Salón de 1876 marcó el éxito de Moreau. Huysmans imagina que el protagonista de *A rebours*, Des Esseintes, adquirió dos obras de Moreau y pasa largas horas de contemplación ante ellas. Sobre todo ante la *Salomé*, que Huysmans describe así:

> Surgía un trono semejante al altar mayor de una catedral, bajo innumerables bóvedas salpicadas de columnas robustas como pilares románicos, esmaltadas de azulejos polícromos, incrustadas de mosaicos, lapislázuli y sardónicas, en un palacio semejante a una basílica, de una arquitectura a un tiempo musulmana y bizantina. En el centro del tabernáculo que coronaba el altar precedido por escalones en semicírculo se hallaba sentado el tetrarca Herodes tocado con una tiara, las piernas juntas y las manos apoyadas en las rodillas […] En torno a esta estatua inmóvil, fijada en una pose hierática de divinidad hindú, ardían perfumes que levantaban nubes de vapores, horadadas como por ojos de felinos por el fuego de las gemas encastradas en el respaldo y los lados del trono. En el perverso olor de los perfumes, en la atmósfera caldeada de aquella iglesia, Salomé, con el brazo derecho doblado, con una gran flor de loto a la altura de la cara, avanza lentamente de puntillas a los acordes de una guitarra cuyas cuerdas rasguea una mujer acurrucada. Con rostro serio, solemne y casi augusto. Salomé comienza su lúbrica danza que debe despertar los sentidos adormecidos del viejo Herodes: los senos le ondean y, al contacto con los collares agitados, sus puntas se yerguen; en la piel húmeda de sudor los diamantes se pegan con todo su brillo; los brazaletes, cintos y anillos escupen centellas; en el vestido triunfal, tejido de perlas, recamado de plata y laminado en oro, la coraza de la orfebrería, en la que cada malla es una gema, entra en combustión, entrelaza serpientes de fuego, hace hormiguear en la carne opaca y en la piel color rosa de té espléndidos insectos de élitros fulgurantes, veteados de carmín, punteados de amarillo aurora, jaspeados de azul acero, atigrados de verde pavo real. Concentrada, con los ojos fijos, semejante a una sonámbula, ella no ve ni al tetrarca, ni a su madre, ni a la feroz Herodías que la vigila, ni al hermafrodita, ni al eunuco, que con el sable empuñado está al pie del trono como una terrible figura velada hasta las mejillas, y cuya

mama de castrado pende como un pellejo de vino sobre la abigarrada túnica color naranja […] En la obra de Moreau, *Des Esseintes* veía finalmente aquella Salomé sobrehumana y extraña que había soñado. Ya no era la bailarina que con una perversa torsión de las caderas arranca a un viejo gritos de deseo y de gozo; que quiebra la energía y debilita la voluntad de un rey agitando los senos, moviendo el vientre o con el escalofrío de unos muslos; era, de alguna manera, la divinidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la belleza maldita, elegida entre todas por la Catalepsia que ponía sus carnes rígidas y que endurecía sus músculos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable e insensible, que envenenaba, como la griega Helena, todo lo que era próximo, codo lo que veía, todo lo que tocaba.[9]

Como se ve, esta visión penetrada de cruel libidinosidad, de neurosis sexual y de eretismo mental se encuentra muy lejos de Gauguin. En efecto, donde el exotismo de Gauguin encierra un impulso vital y se anima con una actitud protestataria, el de Moreau es sólo fruto de híbridas conmixtiones, de gustos sacrílegos y de contaminaciones de misa negra.[10] Sin embargo, nada de la auténtica problemática derivada de la ruptura de la unidad del siglo XIX roza tan siquiera a los artistas como Moreau. En ellos no hay más que un proceso de fosforescente descomposición de lo que, ya desde hacía tiempo, había dejado de vivir.

También un artista como Odilon Redon se puede incluir en el ámbito del decadentismo, por lo menos en una parte de su obra, no obstante ésta presenta una agudeza que hace pensar en puntos de arranque interesantes. En opinión de Huysmans, los dibujos de Redon: «estaban al margen de todo; en su mayor parte saltaban más allá de los límites de la pintura, inauguraban una especialísima fantasía, una fantasía de enfermedad y de delirio […] evocaban en la memoria […] recuerdos de fiebre tifoidea, recuerdos de las noches ardientes, de las pavorosas visiones de la infancia».[11] Delacroix, Durero, Rembrandt y Goya eran sus maestros. Pero una técnica consumadísima, una fantasía alucinada y monstruosa, dominada por una lógica abstracta y por una inteligencia rigurosa de lo absurdo, daban vida a imágenes de playas tropicales invadidas de voraz vegetación, a plantas desérticas, áridas y lunares, a fragosas montañas de lava, en suma, a paisajes de misteriosos terrores, o bien a figuras humanas vivientes en deformadas dimensiones físicas y psicológicas y en ambiguas vivencias espirituales.

Tal vez estas breves indicaciones puedan ya ofrecer una primera idea del decadentismo. Pero hay que añadir que el fenómeno es de amplitud europea y que los nombres que habría que sugerir son muy numerosos, tanto de literatos como de artistas: poetas como Stefan George en Alemania, Swinburne y Wilde en Inglaterra, Sologub y Zinaida Gippius en Rusia; pintores como Félicien Rops o los prerafaelistas Rosetti, Rugues o Millais. Los elementos en que se basa su poética son siempre los mismos: espiritualismo, misticismo

erótico, simbolismo, crueldad y rechazo romántico de la chata «normalidad» burguesa. Un mundo de flores venenosas, de lívidos mohos, de maniquíes de cera, de espectros sulfúreos, de mitos orientales, de pálidos, ambiguos y extenuados amantes dominaba los versos y los lienzos de estos fieles oficiantes de la perdición decadentista.

Algo semejante representan en Italia D'Annunzio y Sartorio. El poeta abruzo y el pintor romano se conocieron en el ambiente de las *Cronache Bizantine* de Sommaruga. Son los años en que D'Annunzio escribe *Isaotta Guttadàuro* y el *Poema paradisiaco*, los años del *Trionfo deila morte* y del *Innocente*. Todo lo que produjo el decadentismo inglés y francés, D'Annunzio lo recoge y lo amplifica en sus poesías, en sus novelas y obras teatrales. En 1886 Sartorio ilustra *Isaotta Guttadàuro* y años después pinta sus mayores lienzos: *La Gorgona y los héroes* y *Diana de Efeto y los esclavos*, este último inspirado en un cuadro de Moreau. Ecléctico, elegante y frígido, Sartorio mezclaba académicamente el prerrafelismo, el clasicismo alejandrino y el simbolismo. Muy pronto se convirtió en pintor oficial, incomparable en adornar de idealismo a las damas de la aristocracia romana. El nuevo Estado italiano nacido del Resurgimiento, y que se olvidó de Fattori, le encargó el friso del Parlamento, que terminó en novecientos treinta días, pintando doscientas setenta y cinco figuras de hombres y de animales en cuatrocientos metros de lienzos. Después de ello también fue diputado y llegó a tiempo para hacer el retrato de Mussolini a caballo en 1928.[12]

En Italia hay bastantes artistas, que, de alguna manera, bebieron en la fuente, del decadentismo, si bien se trata de artistas ya olvidados, como Giacomo Grosso, cuyo *Supremo convegno* produjo tanta impresión en la Primera Bienal de Venecia en 1895. Pero, en general, se trata sólo de diletantes del decadentismo. Más rico en motivos, aunque paródicos, es el caso de un poeta: nos referimos a Marinetti. En efecto el padre del futurismo nace directamente de los lívidos lomos del decadentismo francés ruidosamente aliado al «superhombrismo» nietzscheano. Hay que subrayar esto, ya que a su debido tiempo deberemos expresar un juicio acerca de este movimiento artístico italiano.

Ya en su poema *La conquista de las estrellas*, de 1902, Marinetti denuncia su origen simbolista-decadente; pero aún más clara aparece su filiación en su segundo poema *Destrucción*, escrito dos años más tarde. En este poema, hasta, el mal se transmuta en mujer fatal, fría, lasciva, prototipo de la mujer creada por el decadentismo:

¡Mar! ¡Cortesana sublime!
¿A quién en tu borrascosa alcoba
acogerás esta noche?
¿Quién vendrá a acariciar las amenazadas espiras
de tu cuerpo de serpiente? ¿Quién vendrá
a morder hasta la sangre,
en un estertor de muerte,
tus pechos de puntas de fuego
que saltan contra Dios, en las tempestades?

Se podría formar un singular y divertido florilegio de citas hojeando este poema de Marinetti:

¡Oh! ¡Lúgubre, lúgubre coito
de un deseo sobrehumano,
presa del tenebroso delirio de mis manos,
ante el ídolo que se resquebraja,
ahumado!…
¡Lentos vagabundos de mis manos fascinadas,
que resbalan hacia la pipa que adormece…!
¡Oh, dispensadora del "éxtasis pródigo del olvido!
Lentas fumadas… La pipa entre mis dedos asemejaba
a un extraño y minúsculo miembro viril osificado…
Así, un tiempo, amor mío, en tu carne cansada,
busqué olvido en las volcánicas
profundidades de la lujuria, quebrantando
el orgullo del pensamiento en mil torvas manías
y doblando la espalda como un esclavo,
bajo el flagelo de la Muerte…

Pero donde el decadentismo marinettiano llega a su paroxismo es en *Mafarka el futurista*. En este libro, que en algunos aspectos puede considerarse como la caricatura de la novela *Salammbó,* de Flaubert, el gusto por lo atroz se vuelve grotesca ostentación, el erotismo vaniloquio desenfrenado y África un bazar amanerado. Todo el armamento del decadentismo es utilizado sin comedimiento, desmesuradamente, con frenética y artificial gesticulación. Algunos capítulos se han hecho lamosos a causa del proceso por ultraje al pudor que se le abrió en 1910 a la traducción del texto francés.**[13]**

No vale la pena citar las páginas que entonces fueron incriminadas, pero puede ser útil a nuestro propósito releer un fragmento en el que Magamal, hermano de Mafarka, se transforma en un monstruo de libidinosidad:

¿Dónde estaba Marabelli, la jovencísima prometida de Magamal? Mafarka avanzó en la oscuridad de la cámara nupcial […] Resbaló en una especie de légamo blando, y no comprendió. Pero un olor cálida y dulce de semen humano y de putrefacción mordió sus fauces, y sus ojos, habituados poco a poco a la penumbra, identificaron los jirones de un cadáver femenino esparcidos por doquier a su alrededor, siniestramente, como una flagelación […] El lecho estaba todo manchado de una especie de fango escarlata y aparecía desfondado en una lucha diabólica. Entre las almohadas empapadas en sangre se veían, mechones de cabellos, vértebras y huesos que parecían haber sido masticados por

> los dientes de un tigre en celo. Y Mafarka, con el corazón tembloroso, y como en sueños, miró largamente aquellos míseros restos, de los que trasudaba un negro olor de lujuria. ¡Nada más, nada más quedaba de la divina Marabelli-Ciarciar! […] Pero una gran mancha oscura atrajo su mirada llena de horror. Allá arriba, bajo la bóveda, se entreveía una extraña forma abatida, agarrada al capitel de una columna: un monstruo negruzco que parecía a un tiempo un gigantesco caracol y un colosal pájaro nocturno. Pero aquel monstruo se contorsionaba como un gorila colgado de una rama, con el cuerpo encogido y la cabeza hundida entre los hombros […] Mafarka reconoció inmediatamente en el capitel el cuerpo encogido de Magamal.

Esta novela de Marinetti se publicó al año siguiente de la aparición del primer *Manifiesto futurista*.

Así pues, en *Mafarka*, Marinetti no podía traicionar el movimiento al que había dado vida. Por este motivo tuvo que introducir en el desarrollo de su narración un significativo hallazgo: Mafarka, el rey negro, se convierte en cierto momento en «constructor de pájaros mecánicos», es decir de aeroplanos, y en uno de ellos levanta el vuelo y desaparece en el cielo. El genio de Marinetti no se detenía ante ningún obstáculo. De este modo asistimos a la motorización del decadentismo en una página reveladora:

> Yo construyo y doy el ser a mi hijo, pájaro invencible y gigantesco que tiene grandes alas flexibles hechas para abrazar las estrellas […] Trabajo en el con mi escalpelo durante la noche, a la claridad, de las estrellas […] De día lo cubro con pieles de tigre, para que los operarios no lo mancillen con sus miradas brutales […] Los herreros de Milmillah construyo bajo mi dirección una gran jaula de hierro y de roble que debe defender a mi hijo de la rapacidad del viento. Son dos mil, arrancados a latigazos de sus poblados, y subyugados por mi voz […] Los tejedores de Lagahourso preparan, mientras tanto, la tela robusta y ligera que revestirá las grandes alas palmeadas de mi hijo. Es una tela indestructible y que, a la luz del sol, se colorea con los diversos tonos del oro, de la herrumbre y de la sangre.

Y así Marinetti, después de la fuga al exotismo, regresaba al orden de la burguesía industrial lombarda pilotando el pájaro mecánico de Mafarka. Su «estética de la máquina» se hará en gran parte con las alas de este decadente ingenio volador; sus gritos belicistas y sus frases patrioteras e intervencionistas estarán compuestas con los períodos de su novela africana.

Primitivismo y negrismo

De otro tipo eran el exotismo de Gauguin, la protesta de Van Gogh, el moralista cáustico y alucinado de Ensor y la rebelión del mismo Munch. La posición de estos artistas se alejaba tanto del decadentismo macerado de ungüentos y de vicios mentales de los distintos Moreau como del decadentismo eufórico de los Marinetti. Esto es, era una actitud de rebelión crítica contra una sociedad históricamente constituida, rebelión individual si

se quiere, pero no en nombre de una pura negación nostálgica de épocas ya pasadas ni, mucho menos, en apoyo de la situación vigente.

El exotismo de estos artistas, de los pintores y escultores de vanguardia, surgía, en el fondo, de una repulsión activa, En los primeros años del siglo tal repulsión se fue haciendo cada vez más radical, involucrando en el rechazo incluso muchos aspectos culturales que la historia precedente había fructuosamente creado. Se llegó incluso a rechazar en el campo de las artes la gran herencia figurativa de Europa occidental. En esta actitud polémica, vinculada a específicas condiciones históricas, y nada más que en esto, hunden sus raíces las investigaciones poéticas de la auténtica vanguardia, la aspiración a un estado de pureza y la voluntad de hallar un lenguaje virgen, al margen de la tradición contaminada y convertida en bajo patrimonio del arte oficial. Cuando Rimbaud escribía:

> Me parecían risibles las celebridades de la pintura y de la poesía modernas; me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las ilustraciones populares; me gustaba la literatura fuera de moda, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía; las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas, los libros para niños y los viejos libretos de ópera, los estribillos insulsos y los ritmos ingenuos.

ya estaba inmerso en tal exigencia, que nacía de las condiciones reales de una situación. Tal vez esta confesión de Rimbaud haya sido la primera formulación de una poética que marcó el éxito de los pintores y escultores llamados primitivos o ingenuos, los artistas, empleados, marineros, barberos, porteros, tenderos, albañiles, taberneros, campesinos, guardias municipales, que pintaban por gusto y con inocencia de corazón siempre que conseguían robar algunas horas a su trabajo cotidiano.

Esta orientación también llega de Francia y se extenderá posteriormente por toda Europa. Artistas ingenuos y primitivos o pintores domingueros siempre los hubo, esta es la verdad, pero como justamente observa Anatole Jakovsky,**[14]** antes de la abolición de las corporaciones, si alguien sentía inclinación hacia la pintura terminaba por entrar en algún «taller» de artista y, a través de un obligado aprendizaje, dejaba de ser un pintor ingenuo en potencia para transformarse en profesional de la pintura. Y por ello, en el siglo XIX y a comienzos del XX los artistas ingenuos se multiplican. En efecto, la época burguesa-liberal ya no ofrecía las posibilidades de otro tiempo. Nos hallamos ya en la época de los artistas individuales; el «taller» y las «corporaciones» se acabaron. Sólo quien podía disfrutar de medios o de determinados apoyos conseguía llegar a ser pintor. Así, poseía instinto, pero carecía de medios, se ponía a pintar aunque al mismo tiempo desempeñase

otro oficio. Este es el motivo por el cual, siendo bastante raros en siglos precedentes, los pintores ingenuos fueron tan numerosos a partir del siglo XIX.

Pero esto seguiría sin explicar el inesperado éxito que los pintores ingenuos tuvieron a partir de los primeros años del siglo, si no fuera por las razones que hemos expuesto.

El cándido mundo de Rousseau era aquel oasis de paz viva y Serena que Gauguin había ido a buscar inútilmente a las islas Marquesas. Un oasis que Rousseau había hallado por gracia espontánea, ignorando la desgarradora problemática que fluía de las bruscas contradicciones de la historia. Nítido, pulido, esmaltado, seguro y sereno, el mundo poético de Rousseau hacía brotar del lienzo un mágico encanto, ofrecía una visión de frescura, de libertad espiritual, y representaba la evasión a una fábula humana, a un reino sin tensiones, sin monstruos y sin violencias. Por esto Rousseau tuvo tanto éxito.

Sus modos figurativos son libres y sueltos siguen una fantasía sin prejuicios, son todo lo que no era el arte oficial: espontaneidad, sinceridad y pureza. La admiración por sus cuadros es, pues, mayor aun teniendo en cuenta la lucha abierta y violenta que se había desencadenado contra toda academia, contra toda forma tradicional. De este modo, Rousseau se convierte en un símbolo de la lucha y abre la puerta de la historia del arte todos sus hermanos primitivos, a los que le preceden y a los que le siguen: a André Bauchant, Emile Blondel Camille Bombois, Louis Déchelette, Gertrude O'Brady y al italiano Metelli… También el caso de Utrillo tiene aquí, en algunos aspectos, su explicación.

Pero, siguiendo la vía del reconocimiento de la pintura ingenua, se llegó bastante más allá; se llegó a la valoración hiperbólica del dibujo infantil y de la actividad gráfica de los alienados: resultado extremo de la poética de la evasión. Para muchos artistas, numerosos indicios figurativos de esta índole constituyeron desde los primeros años del siglo una fuente ilimitada de sugestiones. Bastará con dar los nombres de Klee y de Miró. Todo lo que podía ayudar a los artistas a alejarse de las reglas de una cultura comprometida a sus ojos, era acogido y utilizado por ellos. Los verdes paraísos infantiles de los que había hablado Baudelaire se convirtieron así en otro asilo, en otro refugio.

Un interés no distinto, y por los mismos motivos, se manifestó por el arte arcaico, en particular por la escultura arcaica. Los descubrimientos que se hacían en aquellos años de intensas excavaciones sacaban a la luz tesoros de

obras primitivas que subyugaban con su novedad, expresiva a los artistas. Todo lo que era «bárbaro», todo lo que no era Grecia clásica o Renacimiento o tradición vinculada a él, atraía con una insólita violencia. El modo con el que los artistas se dirigían a lo arcaico, a lo bárbaro, al folclore campesino y a las civilizaciones preclásicas no era siempre el mismo y no siempre daba los mismos resultados, pero una vez más se basaba en el común denominador de la oposición al arte oficial o en el impulso a la evasión.

En este sentido, y sin lugar a dudas, la mayor influencia en los artistas europeos la ejerció la escultura negra.

Según cuenta Francis Carco,[15] fue Vlaminck quien «descubrió» en un *bistrot* de Bougival, hacia 1907, una escultura negra: llevó la estatua al estudio de Derain, que entonces era su compañero inseparable, la colocó en un caballete, la miró y dijo:

—Es casi tan bella como la *Venus de Milo*.

—No, es igualmente bella —respondió Derain.

Al no lograr ponerse de acuerdo, los dos amigos fueron a pedir su opinión a Picasso, Picasso, a su vez, miró la escultura, escuchó la opinión de Vlaminck y de Derain, y luego sentenció:

—Los dos estáis equivocados: es más bella.

En opinión de otros historiadores del arte moderno, el «descubridor» fue Matisse, quien, en ese mismo año, al comprar en la *boutique* de Heyman en la rué des Resines un fetiche africano, fue el primero en llamar la atención de los artistas hacia el arte negro.[16]

Por entonces no se hacían demasiados distingos y se llamaba «arte negro» tanto a la escultura africana como a la de los pueblos de Oceanía, en particular de la Polinesia, de la que, con frecuencia, los mercaderes coloniales franceses traían algunas piezas en sus viajes de retorno a la patria. Sólo más tarde se empezó a marcar una diferencia de origen y a establecer una diversidad de carácter entre las obras de las distintas razas, regiones y tribus. Lo que en aquellos años contaba era otra cosa. Era la fascinación de una visión nueva, espejo de un alma colectiva libre de todo vínculo de esclavitud civil. No fue casualidad que Vlaminck o Matisse o cualquier otro «descubrieran» el arte negro. El descubrimiento correspondía a la exigencia general de los artistas de vanguardia, ya que en tal exigencia se reflejaban todas las razones de la rebelión contra la cultura, los cánones y los convencionalismos vigentes. Apollinaire cantaba en *Zone*.

> Tú caminas hacia Auteil, quieres regresar a casa a pie
> para dormir entre rus fetiches de Oceanía y de Guinea:
> Son los Cristos de otra forma y de otra fe,

son los Cristos inferiores de las oscuras esperanzas.

Hubo pintores, como los cubistas, que dedujeron del arte negro una lección formal sobre todo. Se vieron sacudidos principalmente por la enérgica fuerza de síntesis que en las máscaras y fetiches negros predominaba sobre cualquier valor plástico. De tal observación, estos artistas dedujeron la necesidad de construir el cuadro con modos más decididos, con un dibujo más definido y más marcado, y de crear tanto en la estatua como en el cuadro una estructura firme y neta, precisamente como en las esculturas negras. En efecto, se trataba de una lección sin precedentes. Insatisfechos de los últimos pasos de la elocuencia románticas, así como del revoloteo de tanto impresionismo fácil, reconocían en estas estatuas bárbaras una enseñanza basada en un extremo vigor; comprendían que su eficacia dependía del hecho de que en tales esculturas el procedimiento narrativo se reducía a lo esencial; para los artistas negros no se trataba de *describir* una emoción, sino de enunciarla sin fragmentarla o dispersarla en un multiplicarse de emociones menores. Los modos plásticos negros; eran medidos, secos y simplificados al máximo: anchos planos, volúmenes netos, deformaciones someras. No había en ellos ninguna perífrasis ni ningún sofisma figurativo. En aquellas maderas negras en aquellas estatuas: salidas de las manos de un salvaje, esculpidas por un tosco cuchillo en una selva del Congo o en las islas de la Polinesia, la imagen vivía en la firmeza contraída de una forma absoluta.

Pero, si para los artistas que luego darían vida al cubismo la lección del arte negro era, sobre todo, de naturaleza formal, para otros, y de modo especial: para los expresionistas, el arte negro tuvo un significado más profundo. Estos sintieron que el valor de este arte superaba los simples datos formales. Encontraron en estas estatuas, en estas máscaras anchas de ojos vacíos y dientes a la vista, policromadas: con creta roja y amarilla, algo que estaban buscando. Sintieron palpitar en el corazón de los fetiches las oscuras potencias del Cosmos. Lo que emanaba de aquellas esculturas, él terror de la naturaleza, la amenaza incesante de las fiebres, de los vientos, de los ríos en marcha a través de las selvas, la primitiva tristeza de la muerte, impresionaba de modo especial el espíritu de los expresionistas. En aquellas estatuas se reflejaban como en un lago negro. Parecía, como si los artistas negros hubieran conseguido hacer aflorar en sus obras aquel sentimiento trágico de la existencia que ellos: también querían expresar.

En esta interpretación de la escultura negra hay no pocos prejuicios. En el fondo, los artistas europeos no hacían más que proyectar sus propios problemas, los problemas que más les angustiaban, sobre esta escultura. En

cualquier caso, la influencia de éste arte fue de las mayores y más duraderas, debido también al interés que, desde el principio, demostraron por el tema algunos poetas destinados a jugar un gran papel en la vida artística europea de la vanguardia: Apollinaire y Tzara.

Apollinaire fue el primero en escribir una serie de agudas observaciones sobre la escultura negra —aunque discutibles desde un punto de vista científico— en el prólogo de un libro editado por Paul Guillaurme, el primer marchante de arte moderno que, a partir de 1913, se ocupó en el terreno comercial de las esculturas africanas y oceánicas. Las observaciones de Apollinaire, sin embargo, nacían, sobre todo, de preocupaciones estéticas de alguna manera separadas del mundo que representaban las esculturas de los salvajes. En cambio, fue Tzara el que, en 1917 y 1918, insistió en el significado poético de esta escultura íntimamente ligada a la concepción del mundo propia de aquellos artistas primitivos y de los pueblos a que pertenecían.**[17]** Pero, naturalmente, también su interpretación no podía dejar de estar influida por sus humores dadaístas. Así, el eco de Rimbaud, el *hacerse salvajes*, sigue vislumbrándose en sus páginas:

> Ojo: botón, ábrete ancho, redondo, agudo, para penetrar mis huesos y mi fe, Transforma mi país en plegaria de júbilo o de angustia. Ojo de guata, entra en mi sangre. El arte, en la infancia del tiempo, fue plegaria. Madera y piedra fueron verdad. En el hombre yo veo la luna, las plantas, lo negro, el metal, la estrella, el pez. ¡Cómo resbalan geométricamente los elementos cósmicos! Deformar, bullir. La mano es fuerte, grande. La boca contiene la potencia de la oscuridad, sustancia invisible, bondad, pavor, sabiduría, creación, fuego.

En varios modos y en distinta medida, el exotismo, el negrismo, el infantilismo y el arcaísmo fascinaron, en los primeros años del siglo, a los artistas de toda Europa: Picasso, Léger, Lipchitz, Laurens, Brancusi, Modigliani, Barlach, Martini, Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein, Klee, Miró… El dirigir la atención, no sólo a las sugestiones de los mitos primitivos tomados en sí mismos, es decir, en sus aspectos de inocencia, de pureza y de lejanía de la denostada sociedad burguesa, sino también a las *formas* de que tales mitos se revestían, era una manera más de llevar adelante, hasta sus últimas consecuencias, la rebelión contra los módulos figurativos de la tradición europea, que, no obstante, había logrado en el siglo XIX algunos resultados de gran madurez. Pero esto no era más que una consecuencia fatal. No era un capricho ni una excentricidad ni una extravagancia lo que guiaba a los artistas, sino toda una serie de graves motivos. Y hasta cuando la actitud levantisca asumió tonos de escarnio y eligió la vía del juego, de la mixtificación e incluso del cinismo, en ellos se encerraban graves razones. El

significado de que viene a cargarse en este período la conocida fórmula *épater le bourgeois* es, sin duda, indicativo. Escandalizar al burgués, gastarle bromas pesadas, ponerle la zancadilla al filisteo, poner en la picota al bienpensante, reír en los funerales y llorar en las bodas, fue una práctica común de los artistas de vanguardia, una práctica que tenía una raíz histórica bastante más robusta de lo que se creía. Hasta el gesto de Max Jacob, que, según parece, pintaba infantiles cuadritos sirviéndose de desagradables materias fisiológicas para luego venderlos a los turistas ricos, no carecía de una lógica histórica propia. Pero más allá de estos gestos, la polémica y la protesta estaban ya a punto de entrar en una fase de aspereza extrema y de turbadora agresividad. El artista tendía cada vez más a transformarse en *signum contradictionis*. De los síntomas aislados de la rebelión se pasaba, así, al *segundo tiempo*, es decir, a la organización de los movimientos de la rebelión.

El expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo de una parte, y el cubismo, el futurismo y el abstractismo de otra, son los «movimientos» en que este segundo tiempo se articula. La vida de estos movimientos constituye, precisamente, la historia de las vanguardias artísticas modernas.

Capítulo cuarto

La protesta del expresionismo

Contra el optimismo positivista

Desde los últimos treinta años del pasado siglo hasta comienzos del nuevo, el positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa. Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran otras tantas banderas ondeantes al viento impetuoso del progreso. La conquista de la felicidad por medio de la técnica pareció de ese modo ser el eslogan más seguro para difundir en los malos humores de los pueblos la euforia de una perspectiva de paz y bienestar. Ciertamente, la filosofía del progreso ya no tenía el significado de antaño, ya no poseía el contenido enérgico y realista que habían sabido darle pensadores como Hobbes, Locke, Helvétius y D'Holbach; un contenido no carente de ilusiones y, sin embargo, vivamente crítico en el seno del movimiento histórico revolucionario de la burguesía. Pero, precisamente por eso, ahora se había transformado en una filosofía «conveniente». Algunos años antes y con tintes místicos, Auguste Comte la había acomodado a los tiempos nuevos, asegurando que la propaganda positivista sería capaz de «apagar una actividad perturbadora transformando la agitación política en movimiento filosófico».[1] Exactamente lo contrario de lo que había propuesto Marx, es decir, la transformación del filósofo en hombre político. Se trataba, pues, de una doctrina de orden, que daba un tinte de espiritual entusiasmo a la sociedad burguesa en su fase de prepotente desarrollo económico.

Pero ni siquiera la predicación positivista logró ocultar las contradicciones que se incubaban en el seno de la sociedad europea y que muy pronto desembocarían en la matanza de la Primera Guerra Mundial. Filósofos, escritores y artistas, en la sensibilidad de su alma, ya sentían los ecos de los primeros derrumbamientos subterráneos que preludiaban la tremenda

catástrofe. Desde Nietzsche a Wedekind tendían a demostrar la falsedad del espejismo positivista: y trataban de romper su tensa envoltura para descubrir que, dentro de él, sólo se agitaban maléficas insidias. Su polémica era unilateral, pero no por esto menos eficaz en su tarea de arrancar la pátina de la respetabilidad filistea y de poner al aire vicios y miserias morales.

El expresionismo nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo. Se trata de un amplio movimiento que difícilmente se puede encerrar en una definición, o delimitar según la forma, en que se manifiesta, como se podría hacer en otros casos, por ejemplo, el cubismo. En efecto, los modos en qué el expresionismo se manifiesta, incluso si queremos agruparlos a grandes rasgos, son bastantes numerosos y diversos. La única manera de llegar a su comprensión es, pues, partir de sus contenidos, que por lo demás, son todo menos unívocos. De todos modos, lo que se puede decir de entrada es que el expresionismo es, sin duda, un *arte de oposición*.

Por tanto, su antipositivisrno es, consecuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos que toma, tanto del naturalismo como del impresionismo. Basta pensar que los padres directos del expresionismo son Van Gogh, Ensor, Munch y Gauguin, para darse cuenta de ello. Pero conviene, reflexionar sobre la enunciación de la poética naturalista de Zola en su ensayo sobre *Le roman expérimental*,**[2]** sobre su elogio del puro «documento humano» y su ideal de absoluta, objetividad: «Se acabará por hacer sólo simples estudios sin peripecias ni desarrollo; el análisis de un año de existencia, la historia de una pasión, la biografía de un personaje, las notas acerca de su vida lógicamente clasificadas». Entonces se comprenderán mejor los motivos antinaturalistas y antiimpresionistas del expresionismo.

En efecto, si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el *exterior*, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivir desde el *interior*. Elementos de naturaleza positivista también los había en Courbet, pero en los impresionistas, y más aún en los divisionistas y puntillistas, tales elementos habían sido llevados al extremo. «Pinto lo que veo», solía decir Courbet; «es el ojo el que lo hace todo», repetía Renoir; «la pintura es una óptica», afirmaba con convicción Cézanne. Pero Seurat no se había dado por satisfecho con este «empirismo» y había querido dar a este visibilismo, todavía demasiado espontáneo, un fundamento científico cuyas bases creyó encontrar en los textos de Chevreul sobre los *contrastes simultáneos* y en las obras de Helmhohz, de Maxwell y de otros, que leía en la biblioteca con

asiduidad. En suma, Seurat había intentado poner la óptica científica al servicio de la visión pictórica.

Sin embargo, y en el fondo, más que el cientificismo positivista, lo que molestaba a los expresionistas era el tono de felicidad, de sensible hedonismo y de «ligereza» propio de algunos impresionistas y, en mayor medida, de muchos de sus vulgarizadores fuera de Francia. En la realidad, en tal «felicidad», ignara de los problemas que se agitaban bajo la aparente calma del entramado social, se manifestaba en última instancia el progresivo alejamiento del impresionismo de su matriz realista y, por el contrario, su progresiva, aunque lenta, adhesión a la «sustancia» de la ilusión positivista.

El primero que resumió eficazmente el sentido de estas observaciones, tratando de dar al mismo tiempo una primera explicación de la poética expresionista, fue Hermann Bahr, en su ensayo publicado en 1916:

> Nosotros ya no vivimos —escribía—; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre […] Nunca, hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo. Nunca había sucedido que una época se reflejase con tan nítida claridad, como la era del predominio burgués se reflejó en el impresionismo […] El impresionismo es el despego del hombre del espíritu; el impresionista es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior. Se ha reprochado a los impresionistas que no «terminaban» sus cuadros. En realidad no terminan algo más: el acto de ver, ya que en la sociedad burguesa el hombre no lleva nunca a términos su vida, llegando sólo a la mitad de la misma, exactamente allí donde comienza la contribución del hombre a la vida, del mismo modo que el acto de ver se detiene en el punto en que el ojo debe responder a la pregunta que le ha sido hecha. «El oído es mudo, la boca es sorda —dice Goethe—, pero el ojo oye y habla». El ojo del impresionista sólo oye, no habla. Recibe la pregunta pero no responde; en vez de ojos, los impresionistas tienen dos pares de orejas, pero no tienen boca. Ya que el hombre de la edad burguesa no es más que oído, escucha al mundo, pero no le lanza su aliento. No tiene boca: es incapaz de hablar del mundo, de expresar la ley del mundo. Y he aquí que el expresionista le vuelve a abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio: ahora quiere que el espíritu responda.[3]

Pero cuando Bahr escribía estas líneas, la guerra ya había estallado y el determinismo positivista del progreso se había roto en mil pedazos en los campos de Europa donde chocaban los ejércitos en liza, Los sentimientos y las ideas que Bahr exponía en su escrito hacía tiempo que estaban, sin embargo, en el fondo del alma de muchos artistas europeos. En Francia, por ejemplo, se hallaban en una situación espiritual muy semejante, ya a principios del siglo, pintores como Vlaminck y Rouault.

La situación francesa

En octubre de 1903, cuando se recibió la noticia de la muerte de Gauguin, Maurice Denis publicó en la revista *Occident* un artículo titulado «La influencia de Paul Gauguin». Entre otras cosas, este artículo decía:

> A comienzos de 1888 el nombre de Gauguin nos fue revelado por Sérusier, uno del grupo de Le Pouldu[4] el cual, de retorno de Pont-Aven, nos enseñó, no sin misterio, la tapa de una caja de cigarros en la que se podía ver un paisaje informé, a fuerza de ser sintéticamente formulado, en violeta, bermellón, verde veronés y otros colores puros, tal como salen del tubo, sin mezcla de blanco; «¿Cómo veis este árbol?», había dicho Gauguin ante un rincón del bosque de Amour, «¿Verde? Entonces, poned verde, el verde más bello de vuestra paleta. ¿Y esta sombra? ¿Más bien azul? Entonces no tengáis reparo en pintarla con el azul más intenso posible…». Así, supimos que cada obra es una transposición, una *caricatura*, el equivalente apasionado de una *sensación* recibida […]. Él nos liberaba de todas las trabas que la idea de copiar aportaba a nuestros instintos de pintores […]. Si estaba permitido pintar con bermellón aquel árbol que, en ese instante, nos pareció de un rojo vivo, ¿por qué no traducir, exagerándolas, las impresiones que justifican las metáforas de los poetas: afirmar hasta la deformación la curva de un bello hombre, intensificar la blancura perlina de una tez, o endurecer una geometría de ramas no agitadas por el viento?…

Fueron los *fauves* quienes recibieron esta enseñanza de Gauguin, aplicándola con desenvuelta violencia: los *fauves* en mayor medida aún que los *nabis*. Estos —Bonnard, Denis, Vuillard, Ranson y Vallotton—, entre 1889 y 1895, se inclinaban hacia un vago intelectualismo místico. Además de Gauguin, les encantaba el decadentismo de Redon, el espiritualismo estilizado de Puvis de Chavannes y el exotismo de los grabados japoneses. El refinamiento de estos pintores y el clima de algunos de sus cuadros de aquella época hacen pensar en los prerrafaelistas, en William Morris y Burne-Jones. Es decir, que espiritualmente eran más románticos que comprometidos en una instancia de vanguardia, Pintores intimistas, sobre todo, que en el último Bonnard tuvieron su representante más alto y meritorio, un creador de sutil y ambigua inspiración crepuscular, un evocador de desnudos poco más que adolescentes realizados con una pintura tenaz y macerada y con un dibujo deliberadamente acre, cuyas reticencias contienen lascivias que recuerdan al Verlaine de *Parallèlement*, publicado precisamente en el año en que se formaba el grupo de los *nabis*.[5]

De muy distinto carácter era la poética de los *fauves*. La denominación y el reconocimiento oficial de este grupo de artistas se dieron en el Salón de Otoño de 1905; sin embargo, su actividad se remontaba a unos diez años antes.[6] Matisse, Braque, Vlaminck, Derain, Friesz, Rouault, Marquet, Dufy y Van Dongen se sitúan en el ámbito del fauvismo. Pero, en realidad, el *fauve* más consecuente fue Flaminck, y durante un cierto tiempo Derain, antes de que se aproximase al cubismo. Matisse, Braque, Marquet, Van Dongen y, más

tarde, Dufy, no obstante el encendido cromatismo de su paleta, tenían más un alma impresionista o neoimpresionista que *fauve*. Su visión era relajada, expresada con colores violentos, pero calma y natural al mismo tiempo. Distinto fue el caso de Rouault que, más tarde, siempre declaró que nunca había sido *fauve*.

En Matisse el sentido de la medida, del orden y de la armonía ya era vivo entonces: «Tengo que poner orden en mis ideas… —escribía en 1908—. Todas las relaciones de tonos que encuentro deben formar un acorde viviente de colores, una armonía análoga a la de una composición musical».[7] Para una pintura de semejante planteamiento bastaban, pues, las indicaciones de Gauguin. «Nosotros queremos —sigue hablando Matisse— alcanzar un equilibrio interior mediante la simplificación de las ideas y de las formas figurativas».[8] ¿No es como si en estas palabras se oyera el eco de aquéllas otras de Gauguin: «El pintor plasma mediante la simplificación, mediante la síntesis de las impresiones, que son sometidas a una idea general»? ¿Y cuántas veces nos habló Gauguin del «mágico acorde» de los colores?

En efecto, Gauguin creaba sus obras con calma interior. Su *sintetismo* y su idea de la decoración eran un medio de eliminar con discernimiento la dispersión del pensamiento y de la emoción en el exceso de los detalles, lodo esto permanecía en Matisse, despojado además de aquel ardor misterioso que emanaba de las telas de Gauguin. En suma, en pintores como Matisse, Braque, Marquet o Dufy la disposición naturalista seguía estando presente. Como se ha dicho, sólo Vlaminck y, en parte, Derain fueron, verdaderos *fauves*.

Para ellos el cuadro no debía ser *decoración, composición, orden*, sino sólo *expresión*. Además de con Gauguin contactaban principalmente con Van Gogh, sobre todo Blaminck. De este modo, la pintura se convierte para ellos en un modo de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones. La naturaleza se ve avasallada por el ardor del artista, es arrancada de su inmovilidad y restituida al estado de incandescencia. Así pues, fauvismo significa, sobre todo, la liberación completa del temperamento y del instinto. El auténtico *fauve* debería haber sido sólo un animal pictórico. Por ello, nos hallamos frente a una poética que podría llamarse del *naturalismo subjetivo*. «Los colores —escribía Derain— eran para nosotros cartuchos de dinamita». Dicho de otro modo, querían trasladar las sensaciones al lienzo con el máximo de explosividad y de brutalidad.

«La ciencia mata la pintura»[9], sostenía Vlaminck. Y algunos años después confesaba: «Mi pasión me permitía todas las audacias, todas las

desvergüenzas contra los convencionalismos del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberarla de las viejas teorías y del clasicismo. No tenía otra exigencia que descubrir con la ayuda de nuevos medios las profundas relaciones que me vinculaban a la vieja tierra. Era un bárbaro tierno y lleno de violencia. Traducía, instintivamente y sin método, una verdad no artística sino humana».

En Vlaminck este modo de concebir la pintura estaba estrechamente ligado a su modo de concebir la vida y las relaciones sociales. Como otros muchos artistas de su época Vlaminck era un anarquista, pero no sólo un anarquista del sentimiento, sino un anarquista de convicción política. Desde 1898 colaboraba en el periódico *Anarchie*, y, más tarde, colaboró en el *Libertaire*. Sus textos preferidos eran los de Zola, Nietzsche y Stirner, de quien había leído *El único y su propiedad*, hallándose de acuerdo, sobre todo, con una definición de este libro: «El arte es individualista». Como atinadamente observa Francis Jourdain,**[10]** el anarquismo no era una doctrina, sino una actitud del espíritu bastante imprecisa. La inconsistencia de las tesis anarquistas permitía proclamarse discípulos de la anarquía a los personajes más dispares. Por ello, muchos artistas, poetas y literatos se declaraban anarquistas o, por lo menos, demostraban por entonces —al final del siglo pasado y comienzos del presente— una abierta simpatía hacia el anarquismo. Por un lado, ciertamente, era una actitud que se había puesto de moda, pero, por otro, no se puede negar que la vida intelectual de la época estuviera seriamente penetrada por la idea anarquista, y esto era así en muchas partes de Europa. En Francia fue, sobre todo, la revista de Vielé-Griffin, *Entretiens politiques et littéraires*, la revista de los simbolistas, la que propagó el culto del anarquismo entre los intelectuales.

Este es el clima en que Vlaminck vive. «Ser pintor —escribía— no es una profesión, del mismo modo que no lo es ser anarquista enamorado, corredor, soñador o boxeador. Es un caso de naturaleza». La libertad desenfrenada de la inspiración es, pues, la única ley que acepta, y, por ello, no quiso hacerse cubista. «El uniforme cubista —decía a Fels— es para mí demasiado militarista. El cuartel me pone neurasténico y la disciplina cubista me recuerda demasiado las palabras de mi padre: “El cuartel te hará bien y te dará carácter».**[11]**

La ambición de Vlaminck era llegar a ser un «genio de suburbio», un «pintor popular». Sanguíneo, impulsivo y revoltoso, su salvaje alegría inicial

se mudó en breve tiempo en una sombría visión, en una especie de cerrado fatalismo. Su individualismo se convirtió cada vez más en misantropía. Su paleta abandonó muy pronto los colores *fauves* para hacerse más sombría y oscura. En sus cuadros empezaron a aparecer los primeros huracanes, las nubes negras surcadas por sulfúreos resplandores, los horizontes negros, los árboles esqueléticos reverberados por luminosos escalofríos. Y en el paisaje aparecen casuchas miserables, aldeas hundidas en una nieve sucia de carbón sobre un fondo de lejanas chimeneas de fábricas, mientras por las calles fangosas pasa un minero, un campesino… Su pesimismo anarcoide se hace pesado, monótono y desesperado. En algunos aspectos estos lienzos recuerdan los suburbios de Sironi, es decir, de un artista al que Vlaminck puede, de alguna manera, compararse por el carácter de sus contradicciones, y también como hombre. Hijo de padre flamenco, parece que su pintura recoja los colores del norte, los sombríos colores del primer Van Gogh.[12]

La vena instintiva, anarcoide y: populachera de Viaminck hizo decir a Pierre Mac Orlan que él «es pintor-delegado de los proletarios». Pero esta definición se podía haber aplicado entonces y con mayor justicia al primer Rouault. Pero es evidente que semejante definición es muy vaga. En ambos casos es más exacto insistir en el carácter de protesta que se desprende de su obra. Desde este punto de vista, y por la intensa emotividad psicológica de su pintura, tanto en el caso de Vlaminck como en el de Rouault, se puede hablar sin vacilaciones de expresionismo.

Nacido en un sótano de París durante las matanzas de la «semana de sangre» de la Comuna, Rouault parece poner su obra, en los primeros años de su actividad, desde 1902 a 1914, bajo el signo de la acusación de la ira y de la piedad hacia los pobres. El Rouault de este período puede definirse sin vacilar como *pintor social*.

Los problemas específicos de los *fauves* no le interesan más que en mínima medida. El color gritado, la exaltación de los rojos, de los amarillos y de los azules. La disposición cromática ancha y pura y la gruesa pincelada chorreante de luz, pertenecen a una búsqueda figurativa que él no cultiva. «Yo frecuenté la escuela de Daumier antes de conocer a Rafael»[13] declaraba. Y junto a Daumier podemos poner a Rembrandt y a Goya. Insiste, sobre todo, en el dibujo, un dibujo plástico, una línea que se retuerce, que vuelve sobre sí misma, que deforma y aprieta la imagen en un nudo de cólera o de dolor. La paleta rutilante de los *fauves* distrae la atención del centro de la imagen: esto es lo que parece pensar Rouault en esa época. Así, sus telas, sus guaches y

acuarelas tienden preferentemente a una tonalidad única, un «azul de metileno», que ora se aclara, ora se hace denso, sombrío, profundo. Entre la maraña de los signos destaca y emerge dramáticamente él núcleo figurativo, aparecen los payasos, las prostitutas, los burgueses, los proletarios.

Hay un componente del expresionismo de Rouault que no se puede olvidar: es el componente que parte del decadentismo católico francés, un movimiento contradictorio, pero rico en fuertes sugestiones y de no pocos elementos que, posteriormente, se revelaron históricamente positivos. No nos referimos tanto a la línea católica Huysmans-Claudel como a la de Bloy-Bernanos-Mauriac.

Rouault conoce a Huysmans en 1901 en la Abadía de Ligugé. Huysmans se había convertido. Barbey d'Aurevilly, después de haber leído *A rebours*, en un artículo publicado en *Le Constitutionnel* el 28 de julio de 1884, escribió: «Después de un libro semejante, al autor no le queda más que elegir entre la boca de una pistola y los pies de la Cruz». Huysmans había elegido la cruz, pero no por esto el carácter de su decadentismo parecía muy cambiado. León Bloy era distinto, y será él quien ejerza una fuerte influencia en Rouault.

Bloy es un católico que se arrastra por el pecado, que vive con prostitutas y gente miserable, devorado de un ardor místico incontenible. Su visión del mundo está dominada por la concepción agustiana recogida por el jansenismo, de la humanidad *massa damnationis*. A pesar de ser católico, queda incluido en la definición verlainiana de los *maudits*. Pero su pesimismo cristiano de convertido, erizado de anatemas e hijo de la crisis de los intelectuales después de la Comuna de París, no ha olvidado el babeufismo de su juventud. Sigue estando de parte de los pobres contra los ricos. Para él, los «dinamiteros alemanes o rusos no son más que los precursores» de la justicia final de Cristo, y bien justificada está la revuelta de los desheredados contra los potentes. Bastante diferente es, pues, la postura de León Bloy respecto a lo que posteriormente será en Italia el conformismo de los «católicos-fieras» florentinos, los llamados «salvajes», Papini y Giuliotti.

Por ello, tiene una base bien fundada la observación de Dorival[14] que ve en algunos libros de Bloy un «comentario» insustituible de muchas obras de Rouault anteriores a la guerra del 14, si bien posteriormente Bloy, al observar las obras de Rouault inspiradas en sus páginas, no quería reconocerles ningún parentesco con su espíritu: las veía aún más truculentas y desesperadas. Cuando, por ejemplo, Rouault, en el Salón de Otoño de 1905, el mismo Salón que consagraba oficialmente a los *fauves*, expuso *Los Poulot*, la pareja pequeño-burguesa descrita en la segunda parte de la *Femme pauvre*, León

Bloy escribió: «Parece que este artista no sabe concebir más que atroces y vengativas caricaturas, La infamia burguesa ejerce en él una tan violenta repercusión de horror que su arte queda herido de muerte. Se trataba de hacer lo que es más trágico, dos burgueses, hombre y mujer […] Él ha hecho dos asesinos de barrios».[15] Sin embargo, es difícil conseguir una imagen más fiel al texto de Bloy: hay el mismo gusto por el tono sombrío y la misma manera de destacar la figura poniendo de relieve algunos elementos esenciales hasta hacerlos preponderantes.

Rouault decía del «tipo burgués»: «No le reprocho su crueldad ni su egoísmo, inconsciente a veces bajo una ungida bondad, sino más bien el cuidado pedante que pone en creer que es él el que hace girar la tierra y el que asegura nuestra felicidad al pensar en la suya propia. Cómico y grotesco, si no pretendiera, además, bajo una especie de bonhomía casi sacerdotal, convertirse en justiciero».[16]

La comprensión, él amor, el reconocimiento de Rouault van en dirección opuesta; van hacia los hijos del sufrimiento, hacia las víctimas de la injusticia. Sin embargo, él dibuja y pinta las imágenes de la miseria sin ninguna intención apologética. Y, sin embargo, en sus imágenes hay una fuerza premonitoria, una conmovedora piedad que las eleva a la altura de figuras simbólicas, a doloridos símbolos de la humanidad. Sus campesinos, sus obreros, sus maternidades proletarias y las familias de pobres en los suburbios dé París son en esos años sus temas favoritos. Es una realidad que siente común a su suerte de hombre y de artista.

En esa época había en París bastantes artistas que pintaban y dibujaban temas de este tipo. Las ideas socialistas se habían difundido: el movimiento obrero iba ampliando sus organizaciones. Pero la gran tradición realista del arte había acabado, se había desmenuzado y disuelto en géneros menores, y se había refugiado en las; viñetas. El anecdocismo de Denis Valverane, Jules Adler, Alfred Roll o Jean-François Raffaelli estaba muy lejos de los canteros de Courbet, de los campesinos de Millet, de los paisanos de Daumier. Sólo en los dibujos y en las litografías de Ibels y de Steinlen estos motivos, adquirían un carácter, una agudeza nerviosa y una auténtica energía gráfica y poética, pero sin salir aún del ámbito de la ilustración. Estas obras no eran más que ecos de una gloria pasada. En Rouault, en cambio, los contenidos del realismo seguían vivos; vivían en una situación de crisis, de inquietud, de pasión mística, pero vivían y, formalmente, en el desquiciamiento de las reglas decimonónicas, conservaban una amplitud, un tono elevado y una visión no

envilecida por lo episódico. Y éste es un hecho que hay que constatar también en otros expresionistas de primer orden.

El mundo obrero y el mundo de los pobres es, pues, un tema central de Rouault. A este mundo dedicó no solo un gran número dé obras figurativas, sino también una serie de poesías, sencillas, descarnadas y elementales en su estructura, como sus cuadros, y, sin duda, válidas para ayudar a su comprensión, como estos versos publicados en 1914:

Duerme, amor mío, decía la tierna madre,
Y sueña que la alegre primavera
Sucede al rudo invierno
Odiado por la pobre gente.

Sueña que en este triste barrio
Todo es bello, todo es luminoso
De una a otra punta del año
Y que las ratas y los ratones
Son sólo antiguas hadas
Que mañana recobrarán
Su brillante librea.

Duerme, mi amor.
Sólo la miseria te hará
De padre y de madre.
Pero tú sigue soñando que la miseria no existe.

Duerme, mi amor.
Tú no tendrás en esta tierra
Más que mis frágiles brazos por apoyo.
Pero no temas a la mala suerte.
Yo estoy aquí y velo
De la noche a la mañana.

Duerme, amor mío.[17]

Un breve poema como *Hiver* también recrea el clima y el paisaje de algunos de sus lienzos:

El camino sube al horizonte
Flanqueado de árboles enclenques
El hombre solitario
Regresa a su tugurio
Húmedo y triste
Y se duerme con un sueño pesado
Sin amor y sin sueños.
Y mañana volverá a hacer
Lo que hizo la víspera.

El camino sube al horizonte
Flanqueado de árboles enclenques.[18]

Estos temas, junto con los de los jueces y los *clowns*, vuelven a aparecer en la serie de litografías de la *Guerre* y del *Miserere*, realizadas entre 1914 y 1927. En estas hojas, la visión que Rouault tiene de la vida se revela con toda su evidencia. Al mirarlas, una tras otra, no se pueden alejar de la memoria los ecos de ciertas páginas de su amigo y maestro León Bloy. «En la horrible traslación del útero al sepulcro que se ha dado en llamar vida, llena de miserias, lutos, mentiras, desilusiones, traiciones, podredumbre…».[19] Rouault tiende a considerar esta declarada condición humana como una consecuencia del pecado, como el resultado de que Dios está ausente del mundo. Pero no por esto sus imágenes son menos chirriantes ni la protesta que de ellas se alza en menos fuerte. No obstante la transposición mística presente en ellas, estas imágenes no esconden en absoluto su «nacimiento histórico». Es más, esto es lo que las carga de auténtica fuerza. No ocurrirá lo mismo con las obras que Rouault, según un modelo fijo, realizará en general después de 1930. En la fórmula de un medievalismo decorativo su fuerza expresiva de un tiempo se irá destemplando cada vez más en densas pastas cromáticas de metódica repetición. Pero no es de este Rouault del que nos interesa hablar. En el discurso sobre el expresionismo sólo tiene una viva importancia indicativa el estudio del primer Rouault. En efecto, él es el signo de cuan amplia y profunda fue la polémica antipositivista a comienzos de siglo, no liberándose de su impulso ni siquiera grupos de intelectuales y de artistas católicos.

En Alemania

Sin embargo, el fenómeno del expresionismo se manifestó, sobre todo, en Alemania.[20] Aquí, el régimen imperial, feudal y militarista de Guillermo II acentuaba todas las modernas contradicciones sociales y políticas. La ideología pangermanista inculcada por miles de maestros y de profesores envenenaba el espíritu de la juventud. En el curso de algunas décadas no sólo se había corrompido moral y políticamente la burguesía alemana, sino que también algunos estratos populares habían sufrido la influencia maléfica de los ideales guillerminos de supremacía y de fuerza. El filisteo se revestía de atuendos heroicos, el pequeño burgués adoraba la estirpe militarista de los «Junkers». Alemania, cegada por un sueño de gloria y dominio, marchaba a grandes pasos hacia la guerra.

En esta situación, el mesianismo socialista o socializante de gran parte de la cultura alemana surgido en torno a la década de 1880, que preveía una

palingenesia del mundo no más allá de finales de siglo, quedaba ya fuera de juego. La realidad era muy otra, y ni la oposición socialdemócrata, cada día más vacilante, podía modificarla. De este modo, en el campo del arte y de la literatura, del naturalismo, que a pesar de todo había dado obras *Los tejedores*, de Hauptmann, y los grabados o las litografías de la primera Käthe Kollwitz,**[21]** se pasaba y en muchos aspectos a través de la exasperación del mismo naturalismo al expresionismo.

Este paso tiene lugar de forma compleja y hasta confusa. Sin embargo, desde el comienzo es posible identificar, a nuestro juicio, algunos elementos característicos del expresionismo, teniendo sólo presente que por lo que respecta a esta época siempre nos referimos a un grupo reducido de escritores y artistas, los más abiertos y sensibles que, aun de forma diversa, reaccionaban al falso esplendor del imperio guillermino, a sus leyes, a sus costumbres y a sus instituciones.

Ciertamente, el primer elemento es el desencadenamiento, contra la chata vulgaridad del filisteísmo burgués-guillermino, de las potencias liberadoras de la naturaleza, de la libertad y del instinto incapaz de sufrir las inhibiciones de una falsa moral. Eso es lo que en el teatro hizo un escritor como Frank Wedekind, al oponer a los convencionalismos, a las normas, a la respetabilidad y a la mentira de la vida burguesa, la sinceridad de las pasiones y la violencia de los impulsos primitivos.**[22]**

En cambio, un segundo elemento es el que insiste en la exigencia de sustraerse a la vulgaridad y a la dureza de la sociedad civil, refugiándose en el «reino inalienable del espíritu», donde ninguna fuerza externa puede penetrar y llevar desorden. En literatura puede considerarse a Georg Trakl como el exponente más alto de esta segunda tendencia.

Un tercer elemento es, por el contrario, la oposición activa en sentido crítico y polémico, con objetivos específicos e incluso políticos. Si queremos poner otro ejemplo literario citaríamos a Heinrich Man. En su novela *El súbdito* escribió la más cáustica y amarga sátira de su tiempo sobre Guillermo II; una requisitoria sin medias tintas, cuyo blanco son el ejército, las asociaciones políticas, las organizaciones económicas, la burocracia, la Iglesia y las corporaciones estudiantiles, en suma, toda la vida de la sociedad de su tiempo. Y todo ello con un estilo cortante, capaz de ponerlo grotesco y caricaturesco al servicio de una mayor evidencia acusadora.

Estas indicaciones literarias sobre los tres elementos fundamentales de la tendencia expresionista se refieren a los años que preceden a la Primera Guerra Mundial. Son, pues, indicaciones de una situación en sus comienzos,

destinada, sin embargo, a ampliarse y a poner tales elementos en su máximo relieve. Pero, desde ahora, podemos unir a cada uno de estos aspectos, para no limitarnos sólo a los ejemplos literarios, el nombre de tres artistas: Nolde, Klee y Grosz, Son los nombres de tres pintores expresionistas alemanes de los más significativos, que resumen en sí el sentido global de esta tendencia. Aun así, sin embargo, estas indicaciones no pueden ofrecer más que una línea orientativa.

En efecto, el problema es más arduo. Los tres elementos que hemos enunciado, delineándolos de forma esquemática, no son originales ni se perciben en cada uno de los artistas en estado puro. En tales elementos podemos reconocer caracteres particulares que ya hemos visto al describir los síntomas generales de la crisis de la unidad del siglo XIX y los mitos de la evasión derivados de ella. Sin embargo, en el expresionismo alemán todo ello se lleva hasta sus últimas consecuencias. Además, hay qué añadir que casi siempre, con mayor o menor intervención de uno o de otro, los mismos elementos se hallan mezclados en el seno de un mismo grupo o incluso en un solo artista.

Ya hemos recordado un texto fundamental de Hermann Bahr; no será inútil recordar también un escrito, bastante menos conocido, de Kasimir Edschmid, que su autor leyó como conferencia en diciembre de 1917.[23] Se trata de un texto dedicado al expresionismo en poesía, pero su vínculo con los problemas artísticos es tan estrecho que, incluso en este campo, es sumamente ilustrativo. Sobre todo, este escrito, elaborado en plena guerra, ilustra de forma inmejorable desde dentro de la experiencia expresionista los caracteres y los elementos que hemos tomado en consideración. Además, las razones de la polémica antinaturalista y antiimpresionista, ya expuestas por Bahr, son replanteadas por Edschmid con mayor claridad y con el implícito reconocimiento del peso que el naturalismo de la década de 1880 tuvo en el nacimiento del expresionismo. Edschmid escribe:

> Después del romanticismo hubo un estancamiento; el espíritu burgués inició su parábola, que ahora está, concluyendo. La oleada del naturalismo, al abatirse sobre sus epígonos exhaustos, dejó al desnudo la realidad sin maquillaje ni máscaras ni hojas de parra, pero no llegó a captar su esencia y no entendió el mensaje depositado en los objetos sensibles. Trabajó sobre datos externos, sobre las apariencias, pero ¡con qué fuerza! Hubo una lucha y un esfuerzo auténticos, si bien todo ello tuvo como centro el objeto, irrelevante a los fines de la verdadera obra de arte. La acción del naturalismo no debe ser juzgada en sí misma, sino por el despertar a que dio lugar, pues devolvió vida a las cosas: casas, enfermedades, hombres, miseria, fábricas. Aun sin reunirlas con lo eterno y sin impregnarlas de la Idea, no obstante las mencionó y las señaló. La época abría las mandíbulas en gesto de hambre. Al poner en evidencia ciertas exigencias propias del hombre, el naturalismo dio un paso hacia lo esencial. Se permeó profundamente de socialidad; grito […] hambre, prostitutas, epidemias, obreros. Aun sin tener conciencia de sus límites, no se dio por satisfecho con polemizar

contra formas transitorias, sino que persiguió ambiciones de creador. Creía poder prescindir del Espíritu y comenzó una lucha de hormiga contra Dios. Y eso fue lo que le perdió […]. El recién llegado impresionismo tuvo como aspiración la síntesis, y, dentro de ciertos límites, la realizó, pero al unirse las corrientes de vanguardia de la época sólo chisporrotearon pavesas instantáneas. Fue el arte el *golpe de vista*. No faltaron los temas ni la habilidad. Con ligera desenvoltura se tomaron los objetos y se descompusieron, y mediante una técnica avanzada se entró en contacto con las cosas. Sin embargo, a menudo no se consiguieron más que efectos descriptivos. No se captó la esencia de las cosas ni su último significado, porque el relámpago de la creación sólo los había iluminado por un instante. En gestos fulgurantes —instantes divinos— lo inmortal relampagueaba y desaparecía; era como oír la invocación de un alma fluctuante en el aire y destinada a no encarnarse nunca. Nacieron efímeras visiones de belleza y gestos profundos; probablemente se logró un resultado de belleza revelada por un instante, y, sin embargo, toda la época quedó comprimida en el arco del particularismo impregnado de conceptos burgueses y sometido a las relaciones capitalistas […]. Sensación elemental y hecho descarnado, a eso quedan reducidos los temas con la llegada de los artistas de la nueva corriente para los cuales el segundo, el instante en que se cumple la creación impresionista es sólo un granito sin peso en el molino del tiempo. Ellos ya no se sentían vinculados a los conceptos y a las dificultades ni a los dramas personales de la psique burguesa y capitalista. Dotados de una vastísima sensibilidad, no sólo veían, sino que contemplaban; no fotografiaban: tenían visiones. La época de los fuegos artificiales había terminado. En su lugar se alzó una llama duradera; lo instantáneo era sustituido por la acción del tiempo y, en vez de presentar espléndidos desfiles circenses, se buscó una peripecia no efímera. Se llegó, sobre todo, contra el fraccionamiento atomístico de los impresionistas, a un sentimiento del mundo de gran apertura, que colocaba en una amplia visión a lo terrestre, a lo inmediato, y que abrazaba a hombres y sentimientos captando su esencia originaria […] Para ello era precisa una configuración realmente nueva del mundo del arte; era necesario construir una nueva imagen del mundo que no fuera sólo un campo de experiencias como habían hecho los naturalistas, ni tuviese nada que ver con el espacio fragmentado al modo impresionista: era necesario, en cambio, que poseyese una sencillez propia y que por esto fuese bella.

Dios nos ha dado la tierra: un paisaje gigantesco. Es necesario saber percibirlo de forma que nos llegue intacto y nos demos cuenta de que no captamos su verdad en cuanto se nos aparece como realidad exterior. Así, pues, debemos construir la realidad, hallar el sentido del objeto y no contentarnos con el hecho supuesto, imaginado o anotado. Es necesario que la imagen del mundo se refleje íntegra y neta, y esto sólo puede verificarse a través de nosotros.

El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos —fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre— es sustituida por su transfiguración. Los hechos adquieren importancia sólo en el momento en que la mano del artista, que se tiende a través y vuelve a situar cada uno de los fenómenos en el conjunto del mundo. Nos da la imagen íntima del objeto; el paisaje en que campea su arte es el gran Paraíso que Dios creó en los orígenes del mundo y que es más rico, más variado e infinito que el que nuestra mirada, en su ciego empirismo, considera real, ambiente que no interesaría describir, pero que de un modo mediato, si se busca lo profundo, lo característico y lo maravilloso espiritual, ofrece nuevos intereses y descubrimientos.

Todo se relaciona con lo eterno. El enfermo ya no es sólo el individuo que sufre, sino que se convierte en la enfermedad misma; en su cuerpo se transparenta el dolor de todo lo creado y sobre él desciende la piedad del creador. Una cosa ya no es sólo materia, piedra, panorama o un cuadrilátero con los atributos de la belleza o de la fealdad. La cosa se libera de todo esto; es indagada en su característica esencia hasta llegar a su aspecto más íntimo; hasta que la casa se abre y se libera de la obtusa opresión de una verdad errónea; hasta que es registrada hasta el último rincón y pasa a través del tamiz, de aquella expresión que revelará su significado fundamental, acaso a expensas de la verosimilitud; hasta que se eleva o precipita, se estira o se encoge; hasta, que, en suma, se realiza lo que en ella duerme en estado de posibilidad.

Una prostituta ya no se representa arreglada y maquillada como su oficio requiere; aparecerá sin perfumes ni colorete, sin bolso ni pierna que se contonee, pero la naturaleza de su carácter deberá

resaltar tan viva en la sencillez de la forma que aparezca como saturada de todos los vicios, las pasiones, las bajezas y las tragedias de que están hechos su corazón y su oficio. No tiene importancia conocerla en su existir cotidiano: el sombrero, el modo de andar, los labios son eventualidades que no agotan, la esencia de su carácter.

El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre. Esto es lo nuevo y lo inédito en relación con oteas épocas; de este modo se sale de la concepción burguesa del mundo. Ya no hay vínculos que mantengan oculto el rostro del hombre; ya no hay episodios conyugales, ni tragedias fundadas en el contraste entre convencionalismo y necesidad de libertad, ni ambientes estrechos, ni rígidos jefes de oficina, ni oficiales vividores: marionetas que, colgadas de los hilos de la visión psicológica del mundo, recitan, ríen y sufren según las reglas, los puntos de vista, los errores y los vicios de esta sociedad de hoy, fundada y construida por hombres.

Al cerrarse inexorablemente, la mano del artista lacera todas esas eventualidades y los descubre como lo que son: fachadas. De entre bastidores tradicionales, sale el hombre y basta, no el animal rubio, ni el salvaje primitivo, sino el hombre puro y simple. Su corazón se ensancha, sus pulmones se abren; se abandona a lo creador del cual no es una parte, sino que se mueve en él del mismo modo que él lo refleja. Su vida se regula sin necesidad de lógica, sin raciocinio, sin los impedimentos de la moral ni de la casualidad, y únicamente según la amplia medida de su sentimiento. Mediante esta extraversión de su interior se vincula a todo: contiene el inundo, tiene en sí la tierra; sus piernas echan raíces en ella mientras la rebasa, y su fervor abraza lo visible y lo ya visto. El hombre, de nuevo, se siente animado de un sentimiento vasto e inmediato. Helo aquí, con su corazón tan aferrable; lo atraviesan oleadas de una sangre tan genuina que parece tener el corazón pintado en el pecho. Ya no es un personaje, sino un hombre de veras, situado en el cosmos, pero con sensibilidad cósmica; no se preocupa por vivir su vida, la atraviesa, no reflexiona sobre sí mismo, sino que se vive a sí mismo; no da vueltas alrededor de las cosas, las capta en su centro. No es inhumano ni sobrehumano; sólo es hombre, cobarde y valiente, generoso y vil, bueno, trivial y magnífico, tal como Dios lo dejó en el momento de la creación. Todas las cosas le son próximas, habituado como está a escrutar su significado y su auténtica esencia. No tiene inhibiciones ama y combate de modo directo; sólo la fuerza de su sentimiento lo guía y lo dirige, y no un pensamiento contaminado. Por ello, puede llegar a exaltarse y a hacer nacer en su espíritu grandes visiones; llega a Dios como a la cima del sentimiento que sólo se puede alcanzar a través de éxtasis espirituales jamás probados. Y, sin embargo, estos hombres no son unos insensatos; es que el proceso de su pensamiento discurre de una manera especial; están incontaminados, no piensan por reflejo. No experimentan en círculo ni reflejando otras ecos: experimentan de modo directo”[24].

En este fragmento se aclaran aún más algunos de los caracteres dominantes de la tendencia expresionista. Entre otras cosas, en las afirmaciones de Edschmid se hace patente una enérgica «deshistorización» del sentimiento; es el camino hacía una concepción existencial del arte: captar en la realidad, bajo la cascara de lo transitorio, su núcleo eterno e inmutable. Por esta vía, a fuerza de eliminar las deformaciones históricas de la existencia, se llegará a identificar lo eterno con un mero dato fisiológico indiferenciado, con un vago psicologismo, con un puro *sentirse vivir*, en el fondo del cual sólo hay los grumos palpitantes del instinto. Nos hallamos, pues, en última instancia, en un proceso de transformación mística del naturalismo. El último punto de arribada de semejante proceso puede identificarse en el actual informalismo. Desde este punto de vista, pues, se recae en una posición de decadentismo

neorromántico. No es casualidad que uno de los autores más estimados por Edschmid sea Novalis, al que Heine definía como «un espantoso grito de angustia en veinte volúmenes».

Pero, como Novalis, Edschmid también se asoma a una solución espiritualista, de éxtasis interior y de visión purificada de los accidentes más deteriorados de la experiencia. En sus páginas estos dos aspectos se confunden. Sin embargo, ni uno ni otro de tales aspectos excluye aún la presencia de una verdad histórica, aunque en ellos haya un potente impulso a saltar por encima de ella para apoderarse metafísicamente de una esencia absoluta. La urgente instancia a hacer diana en el centro de la realidad, a no quedarse en la periferia, venía de una justa reacción contra el arte oficial, epidérmico por constitución; venía del contraste con un impresionismo cada vez más exterior. Se trataba de hacer presión sobre la realidad para que de ella manase su latente secreto. En este *hacer presión* está el origen típico de la deformación expresionista que se remonta particularmente a Van Gogh y a Munch. Por tanto, si la realidad a que se hacía frente era una realidad no imaginada sino histórica, el núcleo que brotaba de ella no podía dejar de ser hijo suyo, a pesar de que la operación creativa estuviese empapada de sugestiones místicas o existenciales. Sin duda éste es el lado más rico, más válido y más denso de posibilidades de desarrollo del expresionismo, y no sólo del expresionismo alemán. Es evidente que su fruto está íntimamente ligado a la mayor fuerza de verdad no mistificada que el artista haya sabido sacar *ex natura rerum*. Ciertamente, en este acto creativo el artista expresionista se siente involucrado en la cosa misma, se siente parte de ella. Por tanto, el elemento subjetivista está acentuado, pero al mismo tiempo, en muchos casos, tal subjetivismo también está al servicio de la acentuación de la verdad contenida en la situación de lo real.

Los artistas expresionistas reciben muchas influencias ideológicas, en primer lugar la de Nietzsche. Su brillante pero confuso nihilismo neorromántico, del que emergen también ásperos ataques contra los «valores» de la sociedad burguesa, sugestiona a los mejores escritores, poetas y artistas de la época, desde Thomas Mann hasta Grosz. Strindberg y Munch tampoco se libraron de su fascinación. En 1888 y 1889 Strindberg mantuvo correspondencia con él, y en 1906 Munch hizo su retrato partiendo de una fotografía. Traemos aquí a colación a Strindberg y a Munch porque ambos ejercieron una fuerte influencia en el expresionismo alemán. Entonces se veía en Nietzsche al enemigo de los historiadores pruso-alemanes, al pensador que se había

burlado de Bismarck y había defendido a los judíos del antisemitismo del profesor berlinés Eugen Dühring; y al escritor que arremetía contra la estúpida presunción de los advenedizos de la época guillermina.[25] Las paradojas de Zaratustra tenían fuerza persuasiva, sobre todo, por la violencia con que volvían del revés los conceptos y los lugares comunes de la moral corriente. Tampoco hay que olvidar que, precisamente en esos años, empiezan a aparecer algunas de las obras más importantes de Freud, cuyos análisis ejercieron una indudable fascinación en determinados ambientes culturales y, por tanto; más o menos directamente, en los artistas.[26]

Pero la mayor influencia sobre los expresionistas alemanes la ejercieron los artistas franceses, Van Gogh y Munch. De todos modos, es obvio que tal influencia no habría podido ser tan profunda si no hubiese encontrado un terreno ya preparado y orientado en sentido expresionista. Munch fue, probablemente, el primero que en Alemania presentó una imagen sobrecogedora de la pintura. Su exposición de 1892 en Berlín, en la que expuso cincuenta cuadros, impresionó profundamente a más de un artista. Cuando se exigió que se descolgasen sus cuadros, todos los jóvenes se pusieron de su parte y así se llegó a la fundación de la Secesión berlinesa. Munch halló en Alemania su segunda patria. En 1905 salió su primera monografía en Múnich. Por lo demás, ya había estado en Berlín anteriormente junto con Strindberg, y en 1890 pintó allí uno de sus cuadros más alucinantes: *Celos*.

Pero además de las exposiciones de Munch, debemos referirnos también a las de Van Gogh, Gauguin y Cézanne en Múnich, en 1904; las de Van Gogh en Dresde, en 1905, y en Berlín, en 1908; las de Matisse en 1907 y 1909, respectivamente, en Berlín y Múnich, donde, en el mismo año, se montó otra de Cézanne. A ello hay que añadir los frecuentes contactos de los artistas alemanes con París. Así, Paula Modersohn vivió en París en varios períodos, entre 1899 y 1906, donde descubrió a Gauguin; y Nolde, que en 1899 frecuentó la Academia Julian de París, de la que habían salido Vuillard y Bonnard.

El grupo Die Brücke

El primer grupo de expresionistas alemanes organizado fue el que en 1905 tomó el nombre de *Die Brücke* (El Puente). El grupo es, pues, contemporáneo al Salón en el que los *fauves* recibieron el bautismo de la critica. Sin embargo, el encuentro de sus fundadores se remontaba a algunos años antes, a 1902,

según Kirchner, el cual trazará más tarde una esquemática crónica de las peripecias del grupo.[27] La unión tuvo lugar en Dresde, y sus fundadores, además de Kirchner, fueron Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff, a los que se unieron en 1906 Nolde y Pechstein, y, en 1910, Otto Müller. Van Dongen, que había expuesto junto con Matisse, Vlaminck, Derain y otros franceses en el Salón de Otoño de 1905, también fue miembro de *Die Brücke* al año siguiente y sirvió de intermediario con los *fauves*.

Qué significado se encerraba en esta simbólica denominación nos lo dice la carra con la que el grupo invitaba a Emil Nolde a formar parte de él: «Uno de los objetivos de *Die Brücke* es el de atraer a sí a todos los elementos revolucionarios y en fermento, y esto lo dice su mismo nombre: puente». Tal era, pues, el sentido de la denominación, pero no eran tan claras las bases ideológicas que debían mantener unido al grupo. Posiblemente, el común terreno de entendimiento era, sobre todo, el impulso de destrucción de las viejas reglas y de realización de la espontaneidad de la inspiración, igual que los *fauves*, cada uno a través de su propio temperamento. Kirchner; que prácticamente fue el jefe del grupo, escribía:

> La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible […]. El pintor transforma en obra de arte la concepción de su experiencia. Con un continuo ejercicio aprende a usar sus propios medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, y a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el fin que se propone […]. La sublimación instintiva de la forma en el hecho sensible se traduce impulsivamente al plano.[28]

Así pues, se trata de la destrucción de todo canon que pudiera obstaculizar la fluida manifestación de la inspiración inmediata. Es uno de los puntos de partida de la poética del expresionismo: el no poder sufrir una ley ni una disciplina y obedecer, en cambio, a las presiones emotivas del propio ser.

En realidad, sin embargo, esta fuerza psíquica y psicológica de la inspiración se manifestará en los artistas de *Die Brücke* sólo hacia 1910, y no en todos: en Kirchner, en Müller, en Nolde sobre todo, y bastante menos en los restantes. En los primeros años sus cuadros son, más que nada, una especie de excitación, de concitación impresionista. Y, sin embargo, hay algo en estos artistas que les da una fisonomía particular. Su pintura no es casi nunca agradable, ni hedonista ni brillante; al contrario, en ella hay siempre algo de estridente, de grosero y hasta de híbrido. Las influencias francesas son bien visibles, pero son recibidas sin excesivas preocupaciones formales, de modo, se diría, apresurado y desordenado. Todo ello es señal de una orientación distinta de la francesa y también del *fauvismo* de Matisse o de

Braque. En resumen, ya en sus primeras manifestaciones era evidente que para ellos el contenido superaba al apremio de la perfección formal.

Los que van más adelante en la evolución del grupo son Müller, Kirchner y Nolde. Pechstein sigue anclado en un exotismo estilísticamente ecléctico y bastante externo; Schmidt-Rottluff, si bien con una virginidad bárbara de sincera energía, no consigue superar un tosco esquematismo en el planteamiento del cuadro; Heckel, como Pechstein, se ve limitado por la gracilidad de sus medios, aun teniendo una sensibilidad más aguda e inquieta que Pechstein. El mundo poético de estos tres últimos artistas se concentra en la aspiración a la primitiva belleza de lo creado. En Müller, en cambio, la inspiración es más rica y profunda; sus gitanas y sus muchachas son un equivalente más crudo, más timbrado en sus densos azules y violetas, de los mendigos y saltimbanquis azules y rosa de Picasso. Pero Kirchner, con un lenguaje seco y vibrante, es, ciertamente, el artista de *Die Brücke* que realiza una imagen verdaderamente nueva y figurativamente original. Es, sobre todo, el poeta de la ciudad, de la vida artificial de las calles, de los *tabarins*. Su trazo es una apretada secuencia de saltos, semejante al resultado de imperceptibles descargas nerviosas. Sus *cocottes*, sus hombres que pasean tienen una mecanicidad guiñolesca, son seres automáticos y rígidos, sacudidos, no obstante, por una tensión innatural y misteriosa.

En un escrito firmado con pseudónimo, Kirchner afirmaba:

> Si se toma un dibujo de Kirchner como se lee una carta o un libro que se estima, inadvertidamente se tendrá la clave de esta escritura jeroglífica. El dibuja como otros hombres escriben. El jeroglífico como signo expresivo de una realidad vivida, escrutada basta el punto del que brota su energía, no tiene nada que ver con la estilización; es nuevo en cada cosa, y cada cosa es cada vez nueva y un poco diversa, dado el caso de que se repita en varias imágenes. La proporción de sus partes y su articulación no siguen una ley tradicional o general de construcción o expresión, sino que están en función de la vida de todo el cuadro, de un movimiento y de una articulación de toda la superficie, no de una composición agregadora en un espacio fingido”.[29]

Este párrafo ilustra bastante bien la concepción de la escritura figurativa de Kirchner como un medio de transcripción de aquella ola psíquica que es la inspiración en el rectángulo del lienzo.

Hay en Kirchner una hipersensibilidad que se traduce en formas tensas y agudas, en colores ácidos, en descomposiciones de la figura. En plena guerra, cuando, presa de una postración nerviosa, encuentre asilo en las montañas suizas, los pastores, los campesinos y el silencio de los Alpes endulzarán, en parte, su visión, y más tarde aún, antes de matarse en 1938, buscará soluciones distintas al margen de su primera poética, en una dirección de gusto más educado y francés. Pero el Kirchner más significativo seguirá

siendo el de las calles berlinesas, el Kirchner de la *Escuela de danza* de 1914, del *Autorretrato* de 1918, el Kirchner todo nervios a flor de piel y estremecimientos, eléctrico y contraído, que había captado el aislamiento y lo fantasmagórico del hombre en el hormigueo de las metrópolis sobre las que se cernía el Apocalipsis de la guerra.

En 1911 el grupo *Die Brücke* se traslada a Berlín. Pero ya a finales de 1907 Nolde se había salido de él, y a partir cíe entonces será siempre un solitario, Para él, Gauguin, Van Gogh y Munch también fueron hitos fundamentales de su orientación. A Munch, además, lo había conocido en 1906 en Berlín, en los días en que estaba preparando los decorados de *Los espectros,* de Ibsen. En el año en que el grupo se traslada a Berlín, él, que se encuentra en Bélgica, tendrá ocasión de ver otros numerosos cuadros de Van Gogh y, sobre todo, de conocer a Ensor, que ejercerá en él una influencia decisiva.

Pero en esta época Nolde ya ha pintado una serie de obras en las que se contiene en ciernes todo su futuro, desarrollo. La acuarela del ocaso de 1908[30] puede considerarse como un primer paso seguro del alejamiento de Nolde de aquella especie de vigoroso impresionismo alemán cuyos máximos exponentes fueron Liebermann, Corinth y Slevogt.

Nolde era un alemán del norte, y también él se sintió atraído por el mito del salvaje y del primitivo, como sus amigos de *Die Brücke*. Como Kirchner, que iba a estudiar los fetiches negros del Museo Etnográfico de Dresde; como Pechstein, que hasta copiaba estos fetiches en sus cuadros. Y al igual que otros muchos expresionistas, siguiendo los pasos de Gauguin, también viajará a países exóticos. Pero su modo de concebir lo primitivo pondrá en tela de juicio razones mucho más decisivas que la simple búsqueda de un estado de pureza y de vida, desvinculada de las reglas sociales. Para Nolde, el descubrimiento de lo primitivo será descubrimiento de lo primordial, de aquella primera sustancia del universo que es principio de la metamorfosis de la materia, que en su fermento inagotable y estímulo original.

El arte de los pueblos primitivos o el arte popular son, pues para él, sugestivos sólo porque en ellos, más que en ninguna otra parte, lo primordial se comunica directamente. Pero también siente así la naturaleza: «El gran mar fragoroso está aún en su estado primordial, y el viento, el sol y hasta el cielo estrellado todavía son casi como hace cinco mil años». Nolde sustituye el universo de Van Gogh, recorrido por densas corrientes de energía, por un universo que sólo desde hace poco parece haber salido del caos primigenio: tierra y cielo, cielo y mar se unen en un vasto, turbio y humeante abrazo en el

que estallan sordos fogonazos rojizos, se encienden amarillas llamaradas inesperadas y la naturaleza parece dilatarse por una oscura e ilimitada gestación. Un sentimiento trágico de la naturaleza preside la creación de Nolde. En el acto creativo se abandonaba al flujo psico-fisiológico de la inspiración: «Evitaba cualquier reflexión previa; una vaga idea de ardor y de color me bastaba». Para él los colores tenían «una vida propia», eran «plañideros o reidores, cálidos y santos; como canciones de amor y de erotismo, como cantos y espléndidas corales». Y concreta aún más: «Al pintar hubiera querido que los colores, a través de mí como pintor, se desarrollasen en la tela con la misma consecuencia con que la naturaleza misma crea sus figuras, como se forman los minerales y las cristalizaciones, como crecen el musgo y las algas, como bajo los rayos del sol debe entreabrirse y brotar la flor». Fuertes e intensas manchas de color se ensanchaban sobre el lienzo como se expande en el aire un golpe de gong, y dentro de aquellas manchas condensaba «los gritos de miedo y de dolor de los animales» junco con la embriaguez a que lo arrojaba la exaltación creativa.

De la acuarela de 1908 a los cuadros de naturaleza de 1916, la evolución del paisaje noldiano puede decirse que queda completa. Después sólo se tratará de amplificar sus precedentes intuiciones. El esquema de sus paisajes es simple; es el esquema holandés: horizonte bajo y cielo alto. Es el mismo esquema de Ensor y el mismo que, más tarde, también será el de Permeke. Pero, mientras en Ensor y en Permeke el aliento cósmico adquiere un tono de grandeza épica, en la visión de Nolde prevalece un rudo misticismo nórdico. Ya no hay nada en esta pintura de la minuciosa lógica descriptiva del pasado. La inspiración ya ha alcanzado la región de los instintos, antes aún de ramificarse en los varios estados psicológicos. En esta región no existen las pequeñas categorías de lo real; es una región indiferenciada donde sólo se encuentra la oscura cadencia de la sangre. Aquí viven odio y terror, sexo y muerte. Aquí, en lo más profundo, se agitan las potencias que unen el hombre a la naturaleza. Y es aquí, justamente, adonde Nolde quiere descender para pintar sus imágenes.

Pero, junto con los paisajes, que constituyen la parte más alta de su obra y que pinta con igual intensidad hasta su muerte, hay que incluir sus cuadros figurativos. Estos empiezan a aparecer con toda su plenitud hacia 1909, al final de una grave enfermedad. Se trataba de sus primeros cuadros de tema religioso.

En estos lienzos, si bien son anteriores a su viaje a Bélgica, parece como si percibiera el eco de lo grotesco de Ensor. ¿Pura coincidencia? En 1899,

cuando Nolde estaba en la Academia Julián, había salido en París todo un número de la revista *La Plume* dedicado a Ensor, y es muy probable que él lo viera, y que también conociera la *Entrada de Cristo en Bruselas*, pintada por Ensor el año anterior. Pero los cuadros de Nolde, aparte ciertas afinidades formales, son muy distintos del *Cristo* de Ensor. *La cena*, y aún más *Pentecostés* (y luego todos los que le siguieron: *Cristo y los niños* (1910), *Cristo en el infierno* (1911), el tríptico de *Santa María Egipcíaca*, y las escenas de la *Vida de Cristo* de 1912 y los demás cuadros de tema bíblico), pertenecen a la inspiración mística de Nolde bastante más que sus paisajes. Su visión de lo grotesco, en efecto, no tiene nada del moralismo sarcástico de Ensor; por el contrario, es algo que más bien hunde sus raíces en el misticismo teutónico medieval. Él mismo, a propósito de estas obras, confiesa: «El cuadro de *Cristo escarnecido* me salvó de deslizarme en la emoción (…) Luego descendí aún más en las profundidades místicas del ser medio humano y medio divino. *Pentecostés* ya estaba esbozado. Los cuadros de *La cena* y de *Pentecostés* marcan el paso de un sentimiento estético exterior a un sentimiento de valor interior».[31] Nolde insistía en el hecho de ser «alemán», alemán incluso cuando pintaba los paisajes de las islas y de los mares del Sur. Y no hay duda de que en estas representaciones sacras se advierte una especie de ancestral ascendencia. Al mirar estas rudimentarias imágenes ejecutadas con pastas cromáticas acres, febriles, irritantes, con verdes marchitos, rojos vinosos o ardientes, lívidos violetas y amarillos de ictericia, se recuerda la definición de cierto romanticismo alemán debido a Heine: «Una repugnante mezcla de locura gótica y de falsedad moderna». Pero, al mismo tiempo, de esta exacerbada iconografía expresionista que procede por hipérboles se desprende una turbación y una desazón sin límites. «No creáis a esta civilización», gritan los personajes expresionistas de Nolde. Obligado a manejar un contenido fluido y avasallador sin medida racional, tiende cada vez más hacia un arte exclamativo, sin narración ni desarrollo. En lo primordial de Nolde también hay sitio, si bien raramente, para la alegría, pero se trata de una alegría bastante distinta de la felicidad naturalista de Pechstein. Se trata de una alegría que estalla con clamor salvaje y que es tan turbadora como un espectáculo de angustia.

Der Blaue Reiter

El grupo *Die Brücke* se disolvió en 1913. Resistía, en cambio, el grupo de *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) fundado en 1911 por Kandinsky y Franz Marc.

Este grupo había nacido de la férvida vida intelectual y artística de Múnich, donde ya entre 1890 y comienzos del siglo confluían de toda Europa los jóvenes que pretendían dedicarse al arte. En esta época encontramos en Múnich a Kandinsky, Jawlensky, Marianna von Werefkin, los hermanos David y Vladimir Burliuk, Kubin y Klees. En 1909 ya había nacido la *Neue Künstlervereinigung München* («Nueva asociación de los artistas de Múnich»), de la que fue nombrado presidente Kandinsky y que recogía, además de a casi todos los artistas anteriormente citados, a Gabriella Münter, Alexander Kanoldt, Karl Hofer y algún otro. Y de la escisión esta primera asociación nació el *Blaue Reiter*.

La *Neue Künstlervereinigung*, sin embargo, antes de escindirse, organizó dos importantes exposiciones en la Galería Moderna de Tannhäuser, la primera en diciembre de 1909 y la segunda al siguiente año. A esta última habían mandado obras desde París Rouault, Derain, Van Dongen, Vlaminck, Picasso y Braque, es decir, los «viejos» *fauves* y los nuevos cubistas. Pero un elemento aún más decisivo fue la presentación del segundo catalogo, en el qué aparecían por primera vez enunciadas algunas ideas típicamente kandinskianos:

> En una hora indeterminada, de una fuente hoy para nosotros conocida, ineluctablemente viene al mundo la obra de arte. Frío cálculo, manchas que estallan en desorden, construcción matemáticamente exacta (clara o recóndita), dibujo silencioso o vocinglero, elaboración escrupulosa, fanfarrias de color o *pianissimo* de superficies amplias, tranquilas, desmenuzadas. ¿No es ésta la Forma? ¿No es éste el Medio? Almas dolientes, inquietas y atormentadas, con un desgarrón provocado por el choque de lo espiritual con lo material. Lo que se ha hallado. Lo que vive de la naturaleza viva y de la naturaleza muerta. La consolación de los fenómenos del mundo-exterior-interior. Presagio de gozo. Llamar. Hablar de lo recóndito a través de lo recóndito. ¿No es esto el contenido? ¿No es esto el consciente e inconsciente fin del incoercible impulso creativo? ¡Ay de aquel que tiene el poder de poner en la boca del arte las palabras necesarias y no lo hace! ¡Ay de aquel que aparta de la boca del arte su oído espiritual! El hombre habla al hombre de lo sobrehumano, el lenguaje del arte”[32].

Este texto de entonación esotérica da una idea de la diversidad de planteamiento del nuevo grupo muniqués. Es evidente un hecho: que Kandinsky y sus amigos más íntimos no aceptan la poética de *Die Brücke*. El instinto, el temperamento y las raíces fisiológicas de la inspiración no les persuaden. Tenían bastantes puntos en común con los militantes de *Die Brücke*, pero eran más bien puntos negativos: contra el impresionismo, contra el positivismo, contra la sociedad de su tiempo. Tendían a una purificación de los instintos más que a desencadenarlos sobre el lienzo; no buscaban un contacto fisiológico con lo primordial, sino más bien un modo de captar la esencia espiritual de la realidad.

Así pues, este grupo tiene una orientación marcadamente especulativa, no adopta actitudes bárbaras, sino refinadas y casi aristocráticas. En la fórmula «Hablar de lo recóndito a través de lo recóndito» ya está condensado todo el pensamiento estético de Kandinsky. La introducción a la segunda exposición describe las formas figurativas de vanguardia de modo aún indiferenciado; alude al cubismo, al fauvismo, al expresionismo. Pero lo que emerge es, precisamente, esta fórmula: hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma, actuando sobre ella con la pura y misteriosa fuerza del color liberado de la figuración naturalista.

Cuando Kandinsky escribía esta presentación, su libro *De lo espiritual en el arte*[33] ya estaba listo o casi, si bien por una serie de circunstancias sólo saldrá dos años más tarde. Así pues, sus convicciones estéticas ya estaban formuladas. Las razones de su dimisión de la *Neue Künstlervereinigung* tienen su origen aquí, en su contraste estético. Junto con Kandinsky salieron Marc, Kubin y Gabriella Münter. Así nació *Der Blaue Reiter* en 1912. Kandinsky y Marc le dieron vida y lo alimentaron con su entusiasmo. El nombre del grupo vino del encuentro natural del amor de Kandinsky por la imagen de fábula de los jinetes, que a menudo había pintado, y de la inclinación estética que Marc tenía hacia la belleza de los caballos; ambos, además, amaban el azul: el nombre de *Jinete azul* había nacido. Pero este grupo, en cuanto tal, no tuvo existencia larga: en 1914 organizó su última exposición. Luego, la guerra lo dispersó. Macke, que se había unido al grupo en 1911, muere en el frente en los primeros meses del conflicto. Marc caerá en 1916. No obstante *Der Blaue Reiter* estaba destinado a tener un gran peso en la futura vida artística europea.

La primera exposición de *Der Blaue Reiter* se celebró en Múnich en diciembre de 1911 y la segunda en febrero del año siguiente, y fue una exposición exclusivamente de obras gráficas, dibujos y acuarelas. En esta segunda exposición participó también con diecisiete hojas Paul Klee. En octubre de 1913 los artistas de *Der Blaue Reiter* fueron invitados al Primer Salón de Otoño alemán montado en Berlín, una exposición de carácter internacional donde se exponían unas 360 obras. A esta exposición *Der Blaue Reiter* se presentaba con una premisa que revela claramente, junto con la conciencia del divorcio entre arte y sociedad, la voluntad de mantenerse extraños al «mundo»:

> No vivimos hoy en una época en la que el arte esté al servicio de la vida. El verdadero arte que hoy nace parece, más bien, el sedimento de todas las fuerzas que la vida no ha sido capaz de absorber; es la ecuación que espíritus de mentalidad abstracta extraen de la vida, sin deseos, sin lucha. En otras épocas el arte era el fenómeno que hada fermentar la masa del mundo: esas épocas hoy quedan

lejanas. Hasta que regresen, el artista debe mantenerse distante de la vida oficial. Este es nuestro rechazo libremente decidido contra los ofrecimientos que él inundó nos hace. Nosotros no queremos confundirnos con él…[34]

El carácter de esta abstención, de este exilio voluntario encaja en aquella poética de la protesta y de la evasión de la que ya se ha hablado. Pero, en este caso, la evasión no es hacia el mundo salvaje ni tan siquiera al corazón o a las entrañas latentes de la naturaleza, sino a lo «espiritual» de la naturaleza, al Yo interior, a la verdad del alma. Estamos todavía en una concepción mística, pero esta vez se trata de una mística ascética que de un turbio misticismo de naturaleza fisiológica. Desencarnarse, destruir la antigua idolatría del artista por los fenómenos de lo real, purificar lo impuro: eso es lo que debe hacer el artista. La vía de la abstracción está, pues, abierta. En la poética de *Der Blaue Reiter*, tal como la enunciaron Marc y Kandinsky, hay, pues, una oposición a ese expresionismo que utiliza la deformación física para lograr su objetivo. Marc y Kandisky rechazan la brutalidad de este método y su violencia exterior. Para ello no se trata de agravar al situación de la realidad; se trata, en todo caso, de liberar la íntima verdad de lo real de los lazos materiales que les impiden percibirla.

Algunos párrafos de Marc son muy significativos en este sentido:

Todo tiene su envoltura y su meollo, apariencia y esencia, máscara y verdad. Que alcancemos sólo la envoltura en vez de la esencia de las cosas, que su máscara nos ciegue de tal forma que nos impida hallar la verdad, ¿en qué medida ello influye en la claridad interior de las cosas? […] Muy pronto sentí al hombre como «bruto»; el animal me parecía más hermoso, más puro; pero también descubrí en él mucho de repugnante y de bruto, hasta el punto de que mis representaciones, de un modo instintivo y por necesidad interior, se fueron haciendo cada vez más esquemáticas, cada vez más abstractas. Arboles, flores, tierra, todo, a medida que pasaban los años, me mostraban cada vez más aspectos feos y repugnantes al sentimiento, hasta que sólo ahora, de repente, tengo plena conciencia de la fealdad de la naturaleza y de su impureza […]. ¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo […] Nosotros tenemos la experiencia milenaria de que las cosas son más mudas cuanto más claramente les ponemos delante el espejo óptico de su apariencia fenoménica. La apariencia es siempre chata, pero alejadla, alejadla completamente de vuestro espíritu —imaginad que ni vosotros ni vuestra imagen existan— y el mundo pertenece en su auténtica forma, y los artistas intuimos esta forma. Un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conduce en sueños detrás de su variopinto escenario”[35].

La meditación estética de Kandinsky, a diferencia de la de Marc, reviste un carácter más sistemático. Kandinsky había estudiado derecho, y su esfuerzo teórico se cumple en su plena madurez intelectual. En efecto, cuando inicia su tratado sobre la espiritualidad del arte, ya ha cumplido los cuarenta y cuatro años. Bastantes de las ideas que ordena y elabora en su texto ya han brotado por doquier en Europa y ya dieron o están, a punto de dar origen a movimientos o tendencias en Francia, en Italia, en Holanda, en Rusia. Ya han

nacido el cubismo y el futurismo; ya comenzó la evolución de Mondrian, y, en Alemania, Adolf Hölzel ya ha enunciado ideas particulares sobre la autonomía de los medios artísticos, mientras en Rusia Malévich y Lariónov se disponen a proponer el suprematismo y el rayonismo. El hecho de que el tratado de Kandinsky conociera tres ediciones entre diciembre de 1911 y octubre de 1912 demuestra que otros muchos artistas meditaban sobre problemas análogos o que, por lo menos, se sentían atraídos por ellos. El antipositivismo llevó a Kandinsky hacia el intuicionismo bergsoniano y hacia poetas como Maeterlinck. Pero en Alemania no faltaban filósofos y estetólogos que echasen las bases de una interpretación del arte como pura forma. Era el filón kantiano que se extendía hasta Fiedler, el cual ya había publicado algunos de sus textos fundamentales a partir de 1876. Entre los enunciados de Fiedler y los de Kandinsky hay bastantes coincidencias, pero en este último hay un impulso de distinta naturaleza que da a sus instancias «racionales» casi el tono de revelaciones. Desde este punto de vista fue justo definir a Kandinsky, Marc y Klee como «expresionistas líricos». En una línea próxima a la de Fiedler, también influyeron en Kandinsky y en *Der Blaue Reiter*, con su *Mundo de las formas*, y Worringer, con *Abstracción y empatía*, publicado en 1907.[36] Pero insistimos en ellos, el clima en que se mueve Kandinsky no es, en ese momento, el de un «racionalismo idealista», sino más bien el de un «espiritualismo neorromántico».

El profetismo neorromántico de Kandinsky se expresa claramente en la primera parte de su tratado. Al abrir el libro se lee:

> Nuestra alma, que después de un largo período de materialismo apenas se ha despertado, lleva en sí los gérmenes de la desesperación producida por la falta de fe, de fin y de meta. Toda la pesadilla de las concepciones materialistas, que han hecho un juego malvado y sin objetivo de la vida del universo, todavía no ha terminado. El alma a punto de despertarse siente aún fuertemente la impresión de esa pesadilla. Sólo una débil luz despunta como un pequeño puntito en el enorme círculo negro. Esta débil luz es como un tenue resplandor que el alma casi no tiene valor para ver, en la duda de que la luz sea sueño y el círculo negro realidad.

Para Kandinsky la historia de la humanidad está toda encerrada en este marcha ascética del materialismo al espiritualismo, es decir, del mal al bien, de la oscuridad a la luz de la angustia a la felicidad. El arte no debe hacer un camino distinto: del pesado y humillante fardo de la realidad material a la abstracta libertad de la visión pura.

Pero, ¿en qué consiste la felicidad para los hombres y la visión pura para el arte? El pensamiento social de Kandinsky es confuso donde los haya. En su opinión, la sociedad debe concebirse como un triángulo o como una pirámide, que «procede lentamente en una marcha progresiva y ascendente».

En sus secciones más bajas, y por tanto más amplias, están los que tienen un credo materialista, es decir: «judíos, católicos, protestantes […] todos ateos, como algunos de ellos, más audaces o mentalmente más limitados, reconocen abiertamente». Estos, «en política son defensores de la representación popular o republicanos […], en economía estos hombres son socialistas. Afilan la espada de la justicia para dar el golpe mortal a la hidra capitalista y cortarle la cabeza al mal». En opinión de Kandinsky, toda esta gente no es capaz en absoluto de entender un problema. Un poco más arriba se hallan los «socialistas de diversos matices», lectores de la *Emma* de Schweitzer, de la *Ley de hierro* de Lassalle y de *El Capital* de Marx, y así sucesivamente en una ascensión purificadora, en cuyos escalones más altos se hallan unos pocos hombres de ciencia que «no ponen ninguna esperanza en los métodos de la ciencia materialista», algún teósofo y algún artista.

No valdría la pena hablar de esta concepción kandinskiana si no revelase en toda su plenitud la crisis en que habían caído los intelectuales europeos después de 1848 y 1870. En el caso de Kandinsky también conviene recordar la impresionante involución de los intelectuales de 1905. Él siguió íntimamente ligado a su país; entre 1903 y 1905 estuvo repetidas veces en Rusia y no hay duda de que el reflujo revolucionario, con el consiguiente deslizamiento de los intelectuales hacia posiciones místicas, también ejerció sobre él una particular influencia.

Un eco de este hecho, además de la angustia de la guerra, casi parece leerse en algunas líneas de su diario: «Cuanto más espantoso se vuelve este mundo (como lo es precisamente el mundo de hoy), tanto más el arte se vuelve abstracto, mientras que un mundo feliz crea un arte realista».[37] Se vuelve así, por boca del mismo Kandinsky, a la ecuación de Goethe: progreso = objetivismo, decadencia = subjetivismo; y una vez más, parece evidente que para Kandinsky la nueva concepción del arte es un modo de salvarse a sí mismo fuera de la historia. Los medios específicos de la expresión artística kandiskiana, tal como los definió teóricamente en la segunda parte de su tratado, no prescinden de esta posición.

Según Kandinsky, la base del arte es sólo «el principio de la necesidad interior». Lo que en la introducción al catálogo de la exposición de la *Neue Künstlervereinigung* esta sólo confusamente apuntado, en el tratado se explica extensamente. Para Kandinsky el color es el medio que ejerce una influencia directa en el alma: «El color es la tecla; el ojo es el martillete. El alma es el piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que, al tocar ésta o aquella

tecla, pone preordenadamente al alma en vibración». Por tanto, a lo que debe tender el artista es a «la adecuación de las teclas», es decir, de los colores, al principio de la «necesidad interior».

Para hacer esto es indispensable aclarar la compleja naturaleza del color. Y ésta es la empresa a que se dispone Kandinsky, dividiendo el color en sus dos categorías fundamentales: el calor y el frío de la entonación en sus varios grados de claridad y de oscuridad. De aquí nace toda una complicada simbología psicológica de los colores que, según correspondan a los varios grados de las entonaciones cálidas o frías, determinan particulares «resonancias» en el alma. Así, por ejemplo, venimos a saber que: «el verde absoluto […] es en el mundo de los colores lo que en el mundo humano es la llamada burguesía: es decir, un elemento inmóvil, satisfecho de sí mismo y limitado en todos los sentidos». «Este verde —sostiene Kandinsky— es como una vaca gorda y muy sana que yace inmóvil y que, sirviendo sólo para rumiar, contempla el mundo con mirada estólida y obtusa». Y continúa: «El verde es el principal color del verano, cuando la naturaleza ha superado el período del *Sturm und Drang*, el período romántico del año, la primavera, y se sumerge en una quietud satisfecha». En una nota sobre este verde, Kandinsky hace el siguiente comentario: «Análoga es también la acción del ideal y tan alabado equilibrio. Qué bien lo dijo Cristo: “No eres ni frío ni caliente». Este lenguaje bíblico o evangélico aparece a menudo en sus páginas. Una vez, incluso llega a exclamar: «Todos los medios son santos si son interiormente necesarios. Todos los medios son pecaminosos si no proceden de la necesidad interior». Y éste es otro signo de su proximidad a las corrientes rusas tradicionales reverdecidas, como ya hemos recordado, después del fracaso revolucionario de 1905. No es casualidad que citase de buen grado a Blavatzki y a Merejkovski.

En otra nota Kandinsky advierte que: «todas estas consideraciones son fruto de la sensibilidad psíquica empírica y no se basan en datos de la ciencia positiva». Sólo más tarde su postura antipositivista se atenuará hasta ponerse de acuerdo con los presupuestos del racionalismo científico idealmente entendido. Por lo demás, Mondrian también partió de la teosofía.

Kandinsky también introduce en su teoría la noción de movimiento de los colores mismos; movimientos horizontales, centrífugos y centrípetos.**[38]** El dinamismo de los colores, como el color en sí mismo, está ligado, sin embargo, a la forma. Un color ilimitado, es decir, sin forma, sólo se puede pensar, pero no plasmarlo en el lienzo. En el cuadro el color «debe estar delimitado sobre la superficie; delimitado por otros colores, que están allí

ineluctablemente y que en ningún caso es posible evitar». Entre forma y color hay, pues, una inevitable y recíproca interacción. Por ello, también es válido para la forma lo que se afirmó para el colonia adecuación al «principio de la necesidad interior», principio que Kandinsky, por lo demás, nunca intentó definir con claridad.

Para Kandinsky tal adecuación se da de la manera más perfecta en aquellas formas que prescinden de la objetividad, aunque él mismo lo confiesa «solamente pocos artistas pueden practicar» la pura abstracción. Como quiera que sea, el elemento abstracto de la forma «poco a poco se va desplazando hacia los primeros planos. Y. este crecimiento y el definitivo predominio de lo abstracto son naturales».

En los ensayos inmediatamente posteriores al tratado sobre la espiritualidad del arte trata de profundizar y ampliar aún más una serie de conceptos. En *Pintura como arte puro*[39], de 1913, hace una afirmación decisiva, allí donde dice que «la obra de arte se convierte en sujeto». Dicho de otro modo, la obra de arte se convierte en un mundo en sí mismo, en un universo autónomo con leyes propias: ya no es el equivalente de un contenido preexistente, sino que ella misma es un contenido nuevo y original, una forma nueva del ser, la cual actúa en nosotros a través de la vida, suscitando en nuestra interioridad vastas y profundas «resonancia» espirituales.

Este punto de llegaba de Kandinsky, que él convierte en imagen abstracta a partir de 1910, no era, sin embargo, exclusivo. En efecto, Kandinsky sostenía entonces que la realidad objetiva también se podía mirar «abstractamente», o sea, prescindiendo de la función que las cosas se ven obligadas a desempeñar en la mortificante rutina cotidiana. Ello podía dar lugar a un abstraccionismo realista de alguna manera análogo al abstraccionismo puro. Para Kandinsky, el ingenuo Rousseau ya realizaba este tipo de realismo. Pero en esta enunciación ya se incluye a la pintura metafísica y, en parte, a la surrealista. Algo parecido estaba haciendo en literatura Kafka, el cual, hacia 1912, había terminado tres de sus más alucinantes narraciones. ¿No parece kafkiana, por ejemplo, esta intuición de Kandinsky?

> Un simple movimiento de hombres cuyo fin práctico no se conoce hice, en sí y por sí, el efecto de un movimiento importante, misterioso y solemne. Actúa como puto sonido, tan dramático y fascinante que se queda uno inmóvil como ante una visión, hasta que, de repente, se comprende el fin práctico del movimiento y el encanto se rompe. El sentido práctico destruye el sentido abstracto.[40]

En este objetivismo abstracto se trata, pues, una vez más, de suprimir la historia. De este modo, abstraccionismo y objetivismo se confunden.

Pero no fue en esta dirección hacia donde el grupo *Der Blaue Reiter* orientó sus investigaciones, aunque en el puro significado del término sólo Kandinsky fue abstracto. El pensamiento de Klee sobre estos problemas presenta una serie de agudas observaciones que es necesario analizar a fin de completar el cuadro del esfuerzo especulativo del grupo, sobre todo por la influencia que tal especulación tuvo en el destino de la pintura contemporánea.

Klee expuso eficazmente su concepción del arte en una conferencia pronunciada en Jena.[41] El concepto fundamental de su razonamiento se encierra en la afirmación de que al artista le interesan más las «fuerzas creativas» de la naturaleza que los fenómenos por ella generados. Es más; la aspiración del artista debe ser, precisamente, integrarse en tales *fuerzas*, de modo que, a través de él, la naturaleza pueda generar fenómenos nuevos, nuevas realidades y nuevos mundos. Según Klee, el artista debe convertirse en una especie de *médium* en comunicación con «el seno de la naturaleza». De tal modo, así como no podemos rechazar los fenómenos más extraños de la naturaleza, tampoco podremos rechazar los «fenómenos» producidos por el artista: en efecto, sería como si rechazáramos la naturaleza misma. Llegado a un cierto punto de su conferencia, Klee se pregunta: «¿Qué artista no querría habitar allí donde el órgano central del tiempo y del espacio —no importa si se llama cerebro o corazón— determina todas las funciones? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primitivo de la creación, donde se halla la clave secreta del todo?».

Klee trata de explicar esta relación naturaleza-artista con un ejemplo:

> Permitidme —dice— que use una imagen, la imagen del árbol. El artista se preocupa de este mundo complejo y, de alguna manera, se orienta en él, podemos darle crédito, bastante bien. Así, le ha sido posible ordenar la serie de los fenómenos y de las experiencias. Este orden diverso y múltiple, este su conocimiento de las cosas de la naturaleza y de la vida, me gustaría compararlo a las raíces del árbol.
>
> De las raíces afluye al artista la linfa que le atraviesa a él y a sus ojos. De este modo, realiza la función del tronco. Impulsado y conmovido por la potencia del flujo de la linfa, lo dirige en la obra según su visión.
>
> Así como se ve el follaje de los árboles extenderse en todas las direcciones, en el tiempo y en el espacio, del mismo modo ocurre también en la obra.
>
> A nadie se le ocurrirá pretender que el árbol forme su follaje sobre el modelo de sus raíces. Es fácil comprender que no puede haber una igual correspondencia entre la parte inferior y la superior. Funciones distintas que se ejercen en dos campos distintos deben, a la fuerza, provocar formas distintas.
>
> En cambio, injustamente, se quiere negar al artista el derecho a alejarse del modelo y, por ello, también el derecho a crear. Además, se llega, con celo verdaderamente excesivo, a acusarlo de impotencia y de deliberada falsificación.
>
> En realidad, al cumplir su función de tronco, él no puede hacer más que recoger lo que le viene de las profundidades y transmitirlo más lejos. Así pues, él no sirve ni manda; sólo actúa como mediador.

En consecuencia, ocupa una posición extremadamente modesta. No reivindica la belleza del follaje, porque ella sólo pasó a través de él".

Esta similitud es el primer paso que Klee nos hace dar en su concepción del arte; el segundo paso, más allá del examen de los elementos formales (línea, claroscuros, colores), es el análisis del objeto o de la objetividad en sus relaciones con la creación artística:

Ahora quisiera considerar la dimensión de lo objetivo en un sentido nuevo, en sí mismo, e intentar demostrar cómo el artista llega a menudo a una «deformación» a primera vista arbitraria de las naturales formas fenoménicas.

Él no atribuye a estas naturales formas fenoménicas el significado que se impone a los realistas que ejercen la crítica. Él no se siente ligado a estas realidades de esa misma manera, porque no ve en lo definido de tales formas la esencia del proceso natural de la creación. En efecto, le interesan bastante más las fuerzas formativas de esas mismas formas.

Acaso sea un filósofo sin quererlo. Y si, como los optimistas, no proclama a este mundo como el mejor de los mundos posibles, tampoco quiere afirmar que el mundo que nos rodea es demasiado malo para poder tomarlo como modelo. El sólo dice: tal como se presenta en su aspecto actual, éste no es el único mundo que existe.

En consecuencia, con mirada aguda, el artista penetra las cosas que la naturaleza le coloca, ya formadas, ante su vista. Cuanto más en profundidad mira, tanto más fácilmente relaciona los puntos de vista de hoy con los de ayer, y tanto más se graba en él, en lugar de la imagen definida de la naturaleza, la imagen esencial de la creación como génesis".

Él se permite también pensar que la creación no puede estar hoy enteramente terminada, y extiende, así, esta acción creativa del mundo del pasado al futuro. De esta manera da a la génesis una duración.

Y prosigue.

Estando aquí en la tierra, mirándose a sí mismo, dice: Este mundo tuvo un aspecto distinto y aún tendrá otro diverso.

Pero, yendo más allá, piensa: Acaso en otros planetas se haya llegado a formas completamente diferentes.

Semejante movilidad acerca del desarrollo natural de la creación es una buena escuela formativa, puede sacudir profundamente al artista, que, al ser también móvil, llevará esta libertad de la evolución al desarrollo de sus personales creaciones.

Teniendo en cuenta este punto de vista, será, pues, justo eximirlo de revelarnos que el estadio actual del mundo de las apariencias que se le ofrece de modo accidental está cerrado en el tiempo y en el espacio, y que, por ello, es demasiado limitado con relación a sus visiones profundas y a sus conmovidas sensaciones".

Y Klee continúa:

¿Acaso no es verdad que el microscopio crea ante nuestros ojos imágenes que llamaríamos fantásticas y paradójicas si las viéramos por ahí, por casualidad, sin comprender su espíritu?

Si el señor X encuentra una ilustración de ese tipo en una publicación sensacional, gritaría indignado: ¿Y éstas serían formas de la naturaleza? ¡Pero si esto es arte industrial!

¿Es que al artista le interesa la microscopía, la historia o la paleontología? Sólo en un sentido comparativo, sólo en el sentido de la movilidad, y no en el de un control científico de la fidelidad a la naturaleza. Sólo en el sentido de la libertad, de una libertad que no lleva a determinadas fases de desarrollo, que una vez fueron así o que serán así en la naturaleza o que así podrían ser en otros planetas (acaso un día mejor estudiados), sino de una libertad que sólo pretende su derecho, es decir, el derecho a ser móvil como es móvil la gran naturaleza".

Estas son las bases de la poética de Klee. A diferencia de Kandinsky, está convencido de poder penetrar la certeza del mundo fenoménico, como está convencido de que el arte puede captar el sentido creativo de la naturaleza de modo directo. En cambio, para Kandinsky el mundo objetivo es infranqueable; entre el mundo objetivo y la esfera del arte no hay contacto; por tanto, el arte no puede ser más que abstracto en modo absoluto. En Klee no existe este diafragma definido entre artista y mundo fenoménico; por tanto, su lenguaje rechaza la abstracción absoluta. Kandinsky tiende a suscitar en el alma *resonancias* mediante puros ritmos formales, puras vibraciones cromáticas. Por su parte, Klee tiende a expresarse siempre por alegorías, analogías y símbolos. Suya es esta definición: «El arte es la imagen alegórica, de la creación».[42] En suma, en Kandinsky la concepción ascética opone el espíritu a la materia, mientras que el inmanentismo de Klee elimina tal dualidad para afirmar una *continuidad*, del universo. De ahí su distinto modo de proceder en la creación de la obra. No en vano los primeros cuadros abstractos de Kandinsky llevan el título de *Improvisaciones*. Es un impulso, un abandono lírico, un ímpetu, un entusiasmo «musical» lo que preside el nacimiento de sus lienzos. Es el principio del *rapto* que permite al místico, al separarse de la condición material, unirse a la esencia de Dios, puro espíritu. Nada de todo esto hay en Klee: sus cuadros están hechos de «economía», como a él le gustaba decir. La suya es una sutil operación intelectual en la que también el sentimiento se hace agudo nítido y cristalino, en la que todo procede con medida. Klee necesita de medios afiladísimos para penetrar, a través del mundo fenoménico, en el mundo nouménico. Y, una vez que ha llegado a él, y en cuanto despliega su imagen, echa raíces en él y él mismo se hace parte integrante de las fuerzas creadoras naturales.

Partiendo de estas consideraciones, también resulta más claro el proceso de formación de los modos figurativos de Klee y de Kandinsky.

Aparte de la sugestión que en él ejerció la liberación del color llevada a cabo por los *fauves*, Kandinsky sufre, sobre todo, la influencia del *Jugendstil* del que Múnich fue el centro de irradiación más vivo de toda Alemania a finales del siglo XIX. Se suele hacer concluir esta influencia con los primeros años de su actividad muniquesa, es decir; hacia 1906. En realidad, va más allá y constituye un elemento fundamental del primer abstraccionismo kandinskiano.

El *Jugendstil*, nombre que tomó en Alemania, o *Liberty*, nombre inglés que hizo fortuna en Italia, o *Secession*, como fue llamado en Viena, o,

finalmente, *Art Nouveau*, expresión francesa que tuvo mayor aceptación, ejerció un fuerte atractivo en los artistas que a comienzos de siglo trataban de salir del callejón sin salida del naturalismo. Las relaciones entre *Art Nouveau* y pintura merecerían un examen particular. Ya nos hemos referido a ello al hablar de Munch, pero el análisis debería extenderse desde Gauguin hasta Toulouse-Lautrec, pasando por los *nabis*, Hodler, Klimt, Picasso, Modigliani, Viani, Segantini, Gino Rossi, Casorati… A veces, la relación es directa, como en Klimt, otras es indirecta. En el *Art Nouveau* hay el exotismo y el simbolismo del arte oriental, del arte japonés especialmente, que ya había ejercido una viva fascinación sobre algunos impresionistas y sobre Van Gogh; y hay la libertad de invención formal confiada a la *línea*, línea que puede desarrollarse fuera de la imitación del objeto en un espacio propio, desvinculado de las reglas de simetría que desde el Renacimiento había prevalecido hasta el siglo XX. La perspectiva renacentista se encamina en el *Art Nouveau*, en el ámbito de la pintura, a su agotamiento en favor de la imagen sin profundidad, es decir, de la imagen resuelta sólo en superficie; de aquí, el carácter eminentemente decorativo de tantas de sus muestras.

Grohmann, al recordar el encuentro de Kandinsky con Van de Velde por aquellos años, recuerda también una significativa definición de este maestro del *Art Nouveau*, es su definición de la línea: «La línea es una fuerza, y como las demás fuerzas elementales es activa; varias líneas puestas en relación, pero contrastantes, producen el mismo efecto que numerosas fuerzas elementales contrapuestas». Esta definición, fundamental para comprender el movimiento, apareció en 1902 en los *Sermones a los legos*. Llevando hasta sus últimas consecuencias esta propuesta de autonomía de la línea podemos ya esperar los primeros resultados abstractos de Kandinsky. El arabesco floreal del *Art Nouveau*, desligado de referencias a la figuración objetiva, lleva inevitablemente a la primera acuarela abstracta de 1910 y a toda la serie de *Improvisaciones* y *Composiciones* de aquellos años. La línea del *Art Nouveau* se mueve en el rectángulo del folio o del lienzo sostenida por un impulso fantástico, se ensortija, se quiebra, se yergue, camina derecha o se repliega de golpe. La obra ya no, refleja el mundo objetivo: el puente con la realidad «contingente» se ha roto. Lo que Kandinsky pretende hacer resonar en el espíritu del hombre con ¡os puros medios de la pintura, finalmente liberados de la esclavitud milenaria del objeto, es la armonía misteriosa del universo y la presencia de Dios en él.

Así pues, la ascesis está lograda, Kandinsky tiene cuarenta y cinco años. Otros muchos elementos intervienen en su creación, elementos que le llegan

del arte popular ruso, de los iconos y hasta de la grafía del alfabeto cirílico, pero son elementos complementarios: la ruptura decisiva se ha producido a través del *Art Nouveau*. Sin embargo, es necesario añadir una indicación para comprender el proceso que llevó a Kandinsky a esta forma de abstracto-expresionismo lírico: la sugestión que en él ejerció la música. De los títulos de sus cuadros a sus ensayos teóricos, las referencias a este arte son frecuentísimas. Además, por aquellos años, Kandinsky era amigo íntimo de Schönberg, el futuro inventor de la dodecafonía, y que también pintaba y participó en la primera exposición de *Der Blaue Reiter*. Para Kandinsky la «afinidad entre música y pintura […] es el punto de sus propios medios, se irá desarrollando hasta llegar a ser arte en sentido abstracto». Carecer de sentido musical quiere decir para él estar cerrado a la comprensión no sólo del espíritu, sino a la comprensión moral del bien. Esto es lo que quiere poner de relieve cuando encabeza uno de los capítulos más importantes de su tratado con algunos versos de Shakespeare:

> El hombre que dentro de sí no lleva la música,
> y al que la armonía de los sonidos no conmueva,
> es proclive a la traición, al hurto, a la perfidia;
> oscura como la noche es su inteligencia,
> oscuro como el Erebo es su pensamiento.
> ¡Desconfía de este hombre! «¡Escucha la música!».

La «música de los colores»; la meta que se negaba a alcanzar Van Gogh. Así, los esfuerzos para independizar la pintura de la literatura terminaban empujando a la pintura, una vez más, a una esfera no suya, precisamente la de la música. Pero, siguiendo esta vía, Kandinsky también llegó a descubrir algunas leyes básicas del color y hallaba en él posibilidades sorprendentes y virtudes desconocidas. Tales descubrimientos, separados del esquema místico a que Kandinsky los había vinculado, tendrán un peso determinante y positivo en muchas soluciones figurativas contemporáneas, si bien, por otro lado, abrirán la vía a innumerables arbitrariedades.

La influencia del *Jugendstil* también se dejó sentir en Paul Klee, pero no de forma decisiva, si bien en su obra se pueda descubrir que ciertos «detalles» de Klimt, indudablemente, lo ayudaron en la elaboración de su lenguaje. También tuvo íntimas relaciones con la música y fue un excelente ejecutante; sin embargo, no se puede decir que en su pintura haya una excesiva mezcla con este arte. También tuvo una sólida formación literaria y acaso sea ésta, a fin de cuentas, la que mayormente se refleje en el carácter de sus imágenes figurativas. Klee está empapado de toda la literatura que los expresionistas

aman, pero así como le gusta infinitamente Mozart, también le gustan los poetas griegos, los clásicos, Cervantes y Gogol. De los artistas contemporáneos le interesa Alfred Kubin, el prodigioso «blanco-negrista» cuya tenebrosa sustancia poética comprende plenamente. Así habla de él en su *Diario*: «Huía de este mundo porque no lograba soportarlo físicamente. Pero se detuvo a mitad de camino; siente el deseo de lo cristalino, pero no consigue liberarse del fango viscoso del mundo real».[43]

Van Gogh también le interesa, pero más aún Ensor, sobre todo el Ensor de los grabados, del trazo sutil, minucioso y penetrante. También Delaunay, de quien en 1913 traduce el ensayo *Sobre la luz*, le ofrece algunos motivos de interés: le convencen el sentido órfico de su cubismo, el ejercicio nítido y mágico de la inteligencia en la creación. Pero posiblemente, la mayor influencia de todas la ejerció el encanto del Oriente: Túnez, Egipto, los países de Asia Menor y la civilización islámica en general; muchas de sus obras deben a este Oriente fabuloso, a sus antiguos vestigios y a su arte remoto más de un motivo de inspiración. En abril de 1914 —y esto también es significativo— se halla en Túnez, y allí, después de su exclusiva dedicación a la gráfica, se descubre como pintor. Su *Diario* está lleno de notas sobre esta iluminación que lo llena de inmensa felicidad. Una noche de luna: «Esta noche quedará profundamente dentro de mí para siempre. Alguna pálida aparición de la luna en el Norte me traerá a la memoria el recuerdo como una imagen reflejada en el espejo; no la olvidaré nunca. Será mi novia, será mi otro yo. Un estímulo para reencontrarme a mí mismo, porque yo soy la salida de la luna en el Sur». Una boda árabe: «*Mil y una noches* con un noventa y nueve por ciento de realidad. ¡Qué sabor penetrante, embriagador y clarificador al mismo tiempo!». Y, finalmente: «Todo ello penetra profunda y dulcemente en mi personalidad; lo siento y adquiero algo sin esfuerzo. El color se ha apoderado de mí. No necesito apropiarme de él. Me ha tomado para siempre, lo sé. Este es el significado de esta hora feliz: somos una sola cosa el color y yo. Soy pintor».[44]

La formación de Klee es distinta de la de Kandinsky, como distintos son sus humores filosóficos. Él, por ejemplo, no quiere oír hablar de teosofía o de doctrinas análogas. Cuando alguien le lleva los libros antroposóficos de Rudolf Steiner, que Kandinsky admiraba, Klee los rechaza. No ama lo nebuloso en el arte; quiere fijar con extrema agudeza lo que es sólo presentimiento de una verdad. Por ello, su estilo busca lo definido, la concisión y la sobriedad que nace del máximo rigor, de la máxima pericia. Hasta el sueño más vago, más incierto y alusivo debe ser pura transparencia,

limpidez intelectual. De este modo consigue llegar a donde Kubin no había sido capaz: a un reino de cristalina existencia no manchada por el «fango viscoso del mundo real».

Pero, por las razones que hemos expuesto, la evasión de Klee tiene lugar siempre, o casi siempre, en la continuidad de la naturaleza. Así, dotado como estaba de una excepcional y sutilísima fantasía, crea una encantadora fábula en la que el reino mineral, el reino vegetal, el reino animal, los espacios cósmicos y los universos estelares se encuentran. No es fácil salir de los jardines de Klee. Se camina entre arborescencias lunares, entre arbustos de coral, por encima de lagos de amianto. Se ven entre las ramas los verdes pájaros de fósforo y las estrellas que se confunden con la escarcha. Se vive, ora en un paisaje de cuarzo, ora en una landa submarina, en el corazón de una luz preciosa de algo y de diamante. Otras veces, en cambio, se camina sobre un mosaico vibrante, o entre una selva de símbolos domésticos o exóticos que emanan un ligero tóxico cromático debido a una invisible desintegración. Pero, a veces, su visión también es más inmediata y directa.

Leamos algunos títulos de cuadros de Klee, títulos nacidos con la inspiración del cuadro: *Una paloma que desciende del cielo, Aves acuáticas, El pabellón de las mujeres, Tejado azul, Luna naranja, Parque bajo la lluvia, El ex Kaiser, Flores en la noche*. Comparémoslos con estos otros de Kandinsky: *Mancha negra I, Cuadro con fondo blanco, Pequeño cuadro con amarillo, Improvisación con formas frías, Oscilación en puntas*. Esta simple comparación nos da una pista más acerca de la diversa dirección de trabajo de estos dos artistas.

Klee busca el sutil esqueleto de las hojas, el alma de una brizna de hierba, el esquema de la circulación de la linfa en el tronco de un árbol, la geografía de los nervios que serpentean en el cuerpo terrestre; busca la vida en su estado germinal.

Ni siquiera en el período de la Bauhaus (1921-1925), cuando Kandinsky pasa al abstraccionismo «frío», es decir, geométrico, recibiendo la influencia constructivista del ambiente, Klee renunciará a la supremacía de la inspiración. También él introducirá en sus obras elementos estructurales, reconociendo la utilidad de la geometría y de la mecánica, pero, al mismo tiempo, recomendará a sus alumnos:

> La teoría es una ayuda de la claridad; tenemos leyes, pero también tenemos la posibilidad de alejarnos de ellas. Quien siga las reglas con demasiado rigor se perderá en un campo baldío. Se puede cambiar el punto de vista y también las cosas. Como quiera que sea, el movimiento libre es casi un deber moral. Siempre se puede representar algo sólo interesándose en la norma. Pero con esto el artista no cumple con su deber, pues la finalidad de un cuadro es hacernos felices.[45]

La Bauhaus fue fundada por Gropius en 1919 como una escuela libre de artes y oficios orientada a dar un conocimiento teórico-práctico de las artes aplicadas del arte industrial y de la artesanía. Era una escuela democrática, nacida en el clima de la república de Weimar, la república surgida del destronamiento postbélico de la monarquía por el pueblo alemán y dirigida por el partido socialdemócrata. Así pues la Bauhaus recogía el tema positivista en una perspectiva socialista. La ilusión reformista hacía su aparición, dando un incuestionable acento de sinceridad a Gropius y a sus colaboradores. El manifiesto de 1919 de la Bauhaus dice, entre otras cosas:

> Formemos una nueva comunidad de artífices sin la distinción de clases que alza una arrogante barrera entre artesano y artista. Concibamos y creemos juntos el nuevo edificio del futuro que abarcará a la arquitectura, a la escultura y a la pintura en una sola unidad, y que un día será alzado al cielo por las manos de millones de trabajadores, como el símbolo de cristal de una nueva fe.[46]

Aquí están las raíces de aquel «hacernos felices» de Klee. También él, por lo menos durante cierto tiempo, creyó en el socialismo de la Bauhaus y en el poder de redención social del arte. Y creyó en ello vivamente, con abierta esperanza. La conclusión de la conferencia de Jena de 1924 lo confirma explícitamente:

> La obra debe crecer cada vez más alta, y, cuando haya llegado su tiempo, tanto mejor. Nosotros tenemos que buscarla todavía. Hemos encontrado alguna de sus partes, pero no su conjunto. Todavía no tenemos esta fuerza final porque el pueblo no está con nosotros. Pero nosotros buscamos un pueblo. Hemos empezado allí, en la Bauhaus, con una comunidad a la que consagramos todo lo que teníamos.

El realismo expresionista

Der Blaue Reiter estaba acabado, pero en 1924 recibió vida el grupo de los llamados «cuatro azules», formado por Kandinski, Klee, Jawlensky y Feininger. Este último, en muchos aspectos, había reanudado las investigaciones de Marc, fundiendo elementos cubistas y futuristas con una extrema exigencia de pureza formal. Pero ya hacía algunos años que en la situación artística alemana intervenía otra serie de hechos decisivos.

La guerra de 1914, además de los problemas sociales y políticos que habían ocupado violentamente el primer plano en el período postbélico había impulsado a más de un artista a reflexionar sobre la experiencia pasada y sobre la situación de la cultura figurativa tal como se estaba desarrollando por aquellos años. La reflexión tomó un carácter crítico y un tono polémico. De este modo se reaccionaba contra todas aquellas formas de arte que, de una u otra manera, eludían los problemas más urgentes, los problemas que una

realidad de implacable dureza descubría sin medias tintas y sin circunloquios. Por ello, se reaccionaba contra las efusiones del alma como contra el tecnicismo sin alma. La solución, o la vía de la solución, se presentaba ahora en un arte enraizado precisamente en aquella realidad contradictoria y accidentada, en un arte sin coartadas espiritualistas o reformistas, en un arte duro y despiadado como la realidad, pero que, al mismo tiempo, fuese útil al hombre. En resumen, un arte no tanto «revolucionario» en la forma como en el contenido.

Está fue, en particular, la posición de Käthe Köllwitz, Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckmann, John Heartfield y Hans Grundig.

Grosz fijó los motivos de esa reacción en una página de 1925, una página en la que analiza, precisamente, la situación que se había ido creando en el arte alemán por aquel tiempo:

> El alma debía entrar en liza. Este fue el punto de partida de muchos expresionistas. Se trata de señores muy honorables, un poco demasiado meditativos. Kandinsky escribía música y proyectaba en el lienzo la música de su alma. Paul Klee, sentado en una mesita de trabajo Biedermeier, hacía labores de ganchillo como una frágil doncellita. En el llamado arte puro, sólo los sentimientos del pintor quedaron como objeto de representación; la consecuencia fue que el pintor auténtico se vio obligado a pintar su propia vida interior. Y aquí empezó la calamidad. El resultado fue que se formaron setenta y siete tendencias artísticas. Todos pretendieron pintar la *verdadera* alma. Hubo también algunos grupos que consideraron que todo aquello era un error, pues el alma es, en verdad, un modelo un poco fluctuante, y con ardor fogoso se lanzaron sobre otros problemas. ¡Simultaneidad, movimiento, ritmo! Y esto no era, naturalmente, más que un idealismo aún más inútil, porque en pintura la simultaneidad y el puro movimiento sólo se pueden expresar de modo insuficiente.
>
> Y, sin embargo, precisamente aquí se rastrean los orígenes de los nuevos conocimientos. Cuando se hablaba de dinámica, inmediatamente se reconocía que en los áridos dibujos de los ingenieros la dinámica hallaba su expresión más inmediata. El círculo y la línea borraban el alma y la especulación metafísica. Entonces entraron en escena los constructivistas. Éstos miraban su tiempo con mayor claridad, no se refugiaban en la metafísica. Sus fines estaban libres de prejuicios anticuados y pasados de moda. Querían realidad, querían trabajar por exigencias actuales y pretendían que la producción artística tuviese fines controlables. Por desgracia, en la practica, los constructivistas cometen un error: no logran su objetivo porque casi todos insisten, en quedarse en la esfera de acción del arte convencional. Olvidan que hay un solo tipo de constructivista: el ingeniero, el arquitecto, el herrero, el carpintero, en pocas palabras, el técnico. Y creen que son ellos los que lo guían, mientras que en realidad no son más que su reflejo. Los más honrados dejan a un lado el llamado arte y empiezan a interesarse por las verdaderas bases del constructivismo: los conocimientos técnicos. Pero todavía siguen intentando salvar la bella palabra *arte* y, en cambio, la comprometen. Los muebles de la Bauhaus de Weimar probablemente están construidos de modo excelso, pero nos sentamos más a gusto en sillas fabricadas por carpinteros absolutamente anónimos, porque son cómodas que en las diseñadas por los constructores de la Bauhaus, cuya técnica se complace románticamente en sí misma. Lógicamente desarrollado, el constructivismo conduce a la abolición del *artista* tal como se presenta en su forma actual […] ¿Qué hacer entonces? Todo lo que hasta aquí se ha dicho conduce a una solución: ¡Liquidación del arte! Y, sin embargo, esta solución no satisface”[47].

La reacción a semejante estado de cosas llevará a la formación de una nueva corriente artística, llamada *Neue Sachlichkeit.* Nueva Objetividad. Pero es difícil comprender el significado cultural de esta corriente y sus caracteres, incluso contrastantes, si no se logra comprender las vivencias de un gran número de intelectuales alemanes durante la guerra y los años inmediatamente posteriores a ella.

La experiencia de muerte y de miseria, junto al espectáculo de hipocresía del burgués, la ostentación de la riqueza y la jactancia de los generales, el desorden de la derrota y el derrumbamiento de una sociedad en la vergüenza, todo ello no había ocurrido en vano. Lo que algunos expresionistas habían incluido oscuramente se había mudado en una realidad aún más trágica y pavorosa. El ulterior desplazamiento a la izquierda de los, intelectuales era, pues, inevitable, y a menudo adoptó las formas más extremadas y radicales.

Una de las consecuencias de esta reacción contra las causas que habían generado la aberración de la guerra es, sin duda, el dadaísmo en todos sus aspectos: literario, artístico, político y moral. Pero la consecuencia más importante fue la formación de un grupo de literatos, poetas, directores teatrales y cinematográficos, músicos y artistas comprometidos vivamente con la historia de esa época, actuando con su trabajo en apoyo de las fuerzas, revolucionarias, haciendo una crítica a fondo de la vieja sociedad, y dedicados, en suma, con todas sus energías al renacimiento de una Alemania democrática. El paisaje cultural de este periodo es uno de los más ricos y fructíferos, aunque, lógicamente, también fue heterogéneo e inmoderado.

La revolución de noviembre de 1918 había derribado el trono imperial de los Hohenzollern, junto con los tronos de los otros veinticinco príncipes de los estados alemanes. Era una revolución engañada, comprometida con muchas fuerzas del anterior régimen, y especialmente con los cuadros superiores del ejército guillermino, a quienes competía la función de tutores del orden. Pero era siempre un acontecimiento excepcional que devolvía la libertad a numerosas energías intelectuales. El derrumbamiento moral de las clases medias alemanas, la inflación, el hambre, creaban una situación difícil, pero también confirmaban la necesidad de la solución revolucionaria. Partiendo de tal constatación se había formado el *Novembergruppe,* que reunía a los artistas y a los arquitectos de vanguardia, orientados políticamente a la izquierda. Pero durante los años de la república de Weimar la actividad cultural de inspiración democrática y socialista aumenta en calidad e intensidad. Bertolt Brecht comienza a escribir sus poemas y sus primeros

dramas; Ernst Toller dedica su obra teatral *Hombre masa* «a los proletarios» y Piscator dirige teatro. En el campo de la novela Heinrich Mann continúa su requisitoria antiburguesa, Thomas Mann publica *La montaña mágica,* Arnold Zweig sus libros contra la guerra y Döblin su *Berlin Alexanderplatz*. Toda una literatura de tipo documental, el reportaje social, se afirma como auténtico nuevo género. En suma, desde el interior del expresionismo nacido como protesta de los sentimientos se observa el desarrollo y la consolidación de un expresionismo realista o de un verismo expresionista con características nuevas.

Quienes en el campo de las artes plásticas dieron un enérgico impulso a esta tendencia fueron Barlach, por lo menos en parte, y Käthe Kollwitz. Barlach había comenzado a tallar en madera campesinos, mendigos y vagabundos desde su viaje a la Rusia meridional en 1906. Su actitud ante los «humillados y ofendidos» era vagamente dostoievskiana, con mezcla de profunda simpatía y viva religiosidad. En él la «ruptura» con la visión positivista de la vida se verificó con una dolorosa sinceridad moral. «En un cierto momento —escribe— se manifestó en mí un alejamiento de la aceptación automática de toda forma gratuita. Se me impuso la elección de una forma decidida y fuerte, grotesca y armoniosa, o incluso de una búsqueda instintiva de los ocultos valores risibles o trágicos que hay detrás de la habitual máscara».**[48]** Detrás de la «máscara» buscó la sustancia auténtica del hombre y la encontró, como Rouault, en los que sufren la injusticia. Pero, en mayor medida que Rouault, tuvo el sentido de la historia, de modo que sus imágenes poseen una austera firmeza y un vigor menos místico. Así, Barlach, con sus litografías, grabados y tallas, en las que las derivaciones románticas y góticas se asimilaban a un *pathos* actual, favoreció la orientación hacia un expresionismo más contenido y estilísticamente más definido, que alcanzará su punto culminante en el monumento a los caídos de la ciudad de Magdeburgo (1929).

Por lo que respecta a Käthe Kollwitz, su importancia en el ámbito de esta tendencia realista del expresionismo ha sido extrañamente minusvalorada. En 1927 Romain Rolland escribía: «La obra de Käthe Kollwitz es el mayor poema de la Alemania de hoy, un poema que refleja las pruebas y los dolores de los humildes y de las personas sencillas. Esta mujer de corazón viril los acogió en sus ojos y en sus brazos maternales. Ella es la voz del silencio de los pueblos sacrificados».**[49]** A este respecto, su obra gráfica es de gran importancia. El estilo de Kollwitz, de las láminas de extraordinario vigor evocativo de la *Revuelta de los tejedores* de 1898 y de la *Guerra de los*

campesinos de 1907, realizadas aún con el gusto descriptivo e insistente del naturalismo, había pasado a modos plásticos más sintéticos, más contraídos y potentes. La miseria de los barrios pobres de Berlín, el espectáculo desesperado de los paradas, el dolor de las madres a las que la guerra había arrebatado a sus hijos, las luchas y las manifestaciones obreras, éstos son los temas que Kollwitz trata. Su trazo desciende en profundidad y capta en los gestos, destacándolos, los ideales, las pasiones y los pensamientos de los personajes de este gran drama humano que cada día tenía lugar en el Berlín de la derrota. «Estos folios —escribirá años más tarde en su Diario— son la esencia de mi vida. Nunca hice un trabajo en frío, sino siempre, y en un cierto sentido, con mí propia sangre».[50]

De este período son inolvidables sus láminas conmemorativas de Karl Liebknecht, asesinado junto con Rosa Luxemburgo en enero de 1919 por los oficiales del ex ejército guillermino. Ése doble crimen fue la señal de la grave involución que debía llevar al fin de la república de Weimar y a la llegada de Hitler al poder. Käthe Kollwitz demuestra ser perfectamente consciente de ello. La litografía conmemorativa realizada ese mismo año nace de esta consciencia: los obreros que lloran ante los restos de Liebknecht son graves y solemnes; sus grandes manos que se tienden hacia el sudario, como en una caricia, dan a la escena una fuerte intensidad patética. Las figuras forman un bloque; la cabeza de Liebknecht está como apagada, como disecada; él ritmo narrativo es simple y severo. Una litografía que es típica de la nueva orientación realista del expresionismo.

Así, pues, esta tendencia, cuya raíz hay que buscarla en el filón de la cultura naturalista, constituye un serio intento de superar la fractura creada a finales del siglo XIX entre arte y sociedad. Los artistas deciden alinearse con la nueva fuerza histórica destinada a sustituir a la burguesía, y poner su arte al servicio del proletariado. Esto, independientemente del modo en que sucediera, es un hecho culturalmente preñado de consecuencia para el futuro. En los años venideros esta elección será el centro de los problemas de un amplio sector de intelectuales, y siempre, en los momentos más tensos y más ricos en historia, volverá a aparecer con la misma urgencia: aparecerá como la alternativa a la crisis, a la angustia, a la desesperación. También el surrealismo topará con la necesidad de tal elección. En efecto, éste es el significado del «surrealismo al servicio de la revolución».

La representación de los «desastres de la guerra» es uno de los aspectos fundamentales de este realismo expresionista. Otto Dix tocó en 1924 un vértice esencial de su arre con un ciclo de cincuenta aguafuertes sobre este

tema. Soldado en el frente occidental, había presenciado los horrores de la destrucción, el espectáculo angustioso de las trincheras, los furiosos choques, las carnes destrozadas por las bombas. Y estos horrores, este espectáculo de muerte los trasladó a sus láminas con una descripción precisa. Aquí el método del naturalismo se demostraba, una vez más, necesario para no excluir ningún detalle. El análisis del horror se convertía así en un modo para circunstanciar el odio a la guerra. Ante los cuerpos destrozados y las matanzas, Dix no volvía la cabeza ni buscaba la salvación en el «reino del espíritu». Por el contrario, fijaba la vista en aquella realidad mísera y pavorosa, con los ojos abiertos de par en par. En esta actitud había una especie de ímpetu frío, de inderogable determinación que daba a su visión una particular dureza.

Lo que había visto no podía desaparece tan pronto de su consciencia. Así, los campos de batalla, donde armas, alambradas y cadáveres en putrefacción se mezclaban en un paisaje maldito, siguieron llenando sus telas. Estos cuadros de Otto Dix eran el espejo fiel de una «civilización» perdida o destinada a perecer. Por ello, el estilo que usaba estaba bien justificado. Su gélico expresionismo era tan sólo en apariencia, porque nacía de un juicio cargado de condena moral y de odio. El modo de deformar la imagen, y de poner de relieve, casi con ferocidad clínica, los elementos más brutales de la visión tenía ciertas analogías con las atormentadas figuraciones de Grünewald y con aquellos cristos lívidos, desgarrados y retorcidos, pintados en la época de las matanzas campesinas de mediados del siglo XVI: la misma mano despiadada, el mismo ojo que fija el horror, la misma tajante firmeza.

Entre las obras maestras de Dix sobre este tema se cuenta la *Trinchera* de 1920, repetida en 1923, y el *Tríptico de la guerra* de 1929, del que hizo una réplica tres años más tarde. Pero no es posible olvidar aquí los *Siete pecados capitales* de 1933, una obra que es un obsceno aquelarre de brujas, monstruos e inmundos personajes, entre los que se ve a Hitler, reducido a las grotescas proporciones de un enano. Con odio destilado y minucioso contra el nazismo, Dix fijó para siempre en el lienzo el carácter ruin e irracional del «nuevo orden germánico». No hay que olvidar que 1933 es el año en que Hitler fue nombrado Canciller del Reich alemán.

Otto Dix se interesó siempre por representar el ambiente berlinés de la postguerra y la representación del desorden moral, del crimen y de la violencia. Son los mismos temas tratados por George Grosz. Licenciado por enfermedad en 1916, Grosz se estableció en Berlín, cuyo «infierno y paraíso» vio y dibujó con rabiosa agresividad. Para, forjarse un medio expresivo

adecuado al tema, dejó a un lado todo lo que le habían enseñado en la Academia de Dresde y echó mano de la epigrafía popular, de los dibujos garabateados en los muros de las calles. Él mismo cuenta: «Para obtener un estilo correspondiente a la fealdad y a la crueldad de mis modelos, copié el folclore de los urinarios, que me parecía la expresión más inmediata y la traducción más directa de los sentimientos fuertes […] Y lo mismo hice con los dibujos infantiles, tomando como motivo su sinceridad. Así logré el estilo incisivo y et dibujo a punta de cuchillo que necesitaba».**[51]** Naturalmente, no olvida a Durero, a Goya ni a Hogarth, como tampoco se olvida, especialmente entre 1916 y 1920, de las experiencias cubistas y futuristas, pero es aquí donde hay que buscar su «fuente» estilística *directa*.

En 1917 publicó su primera colección de dibujos, antes de que lo volvieran a llamar a las armas al año siguiente. De todas parres se alzaron gritos de escándalo, y los buenos burgueses que habían sido su blanco se rasgaron las vestiduras al ver aquellas hojas. Pero eso era lo que Grosz quería.

Sus dibujos expresaban desesperación, cólera y resentimiento. Dibujaba borrachos, hombres vomitando, asesinos, suicidas. También dibujó

> soldados sin nariz, inválidos de guerra con brazos de acero que parecían crustáceos; dos enfermeros que obligaban a un soldado enloquecido a ponerse una camisa de fuerza hecha con la manta de un caballo; un soldado con un solo brazo que saludaba a una señora condecorada con varias medallas, la cual le ponía en la cama una pequeña tarta; un coronel con los pantalones desabotonados abrazando a una enfermera; un enfermero que vaciaba en una fosa un cubo lleno de trozos de cuerpos humanos […]; un esqueleto vestido de recluta, que sufría un reconocimiento médico.**[52]**

Estos —enumerados por él mismo— eran los temas tratados por Grosz. Por lo demás, su antimilitarismo, como se ha visto, era un sentimiento muy difundido entre los mejores intelectuales. Brecht, por ejemplo, escribió en este mismo período algunas de sus mejores baladas contra la guerra, composiciones que, en espíritu y hasta en modos, tienen más de un punto de coincidencia con los dibujos de Grosz. Basta recordar *La leyenda del soldado muerto*, especialmente algunas de sus estrofas:

> Y como no había esperanzas
> De paz después de cinco primaveras
> El soldado tomó una decisión
> Y quiso morir como un héroe
>
> Pero la guerra aún no había acabado.
> Y, por ello, al Kaiser no le gustó nada
> Que su soldado se hubiese muerto, Antes de tiempo, decía.
> ………………………………………………
> La comisión médica se llegó
> hasta el cementerio,
> Y desenterró con pala bendecida

Al difunto guerrero.
Y el doctor reconoció escrupulosamente
Al soldado, o a los restos del soldado.
Declaró que era «útil-para-el servicio».
Y se hizo a un lado ante el peligro.
…………………………………………………
Aguardiente abrasador le echaron
En los despojos putrefactos,
Dos hermanas colgaron de su brazo
Y su mujer medio desnuda.

Y como huele que apesta
Por delante un cura cojo
Sobre su cabeza agita un incensario
Para que no apeste demasiado.
………………………………………………
Rodeándolo con el brazo, fraternalmente,
Dos camilleros marchan, si no
Él en el fango volvería a desplomarse
Y esto no puede ocurrir.

Pintaron el sudario del muerto
De negro, de blanco, de rojo.
Y se lo ponen delante; así el fango
Queda oculto tras los colores.

Primero va un señor de frac
Y pechera dura
Como buen alemán, que, ya se sabe.
Su deber no olvida…[53]

Una de estas baladas, *Los tres soldados*, se publicó en 1932 ilustrada precisamente por Grosz, que en la postguerra desarrolló y enriqueció sus temas. Ninguna de las contradicciones postbélicas escapa a su dibujo ni a su búsqueda. Mucho de lo que graba o raya en el papel también se agita dentro de él. Ciertamente, no es un «puro» del sentimiento. Pero consigue poner su psicología irritada, turbada por el sexo y el sadismo pequeño-burgués, al servicio de una mayor penetración del argumento, y la exprime sobre el papel como un ácido corrosivo. Por esta razón, pocos dibujos fueron más crudos, más mordientes, más sinceros y «malignos» que los suyos. Estos dibujos no eran sólo una denuncia y una acusación hecha desde una tribuna moral situada por encima de la situación general: también eran una confesión. De ahí su inquietante eficacia.

Esta gente que se agita en las calles, que come, que bebe y que va a la iglesia; estos burgueses «irreprochables» defensores de la patria, estos hombres de orden, no tienen secretos para Grosz. Los descubre y muestra su desagradable desnudez bajo sus fracs, sus uniformes y sus *toilettes* refinadas.

Los descubre físicamente, bajo sus vestidos desvela sus obscenas obesidades, sus estómagos peludos y sus sexos repugnantes, y hace aflorar, en el físico tan brutalmente puesto al desnudo, sus instintos bestiales.

Políticamente Grosz también es un hombre comprometido. Como Toller, Käthe Kollwitz, Dix, Brecht y Huelsenbeck, sus simpatías se orientan hacia la organización espartaquista, que en enero de 1919 intentará una insurrección contra el doblez de la socialdemocracia alemana. En su autobiografía, *Un pequeño sí y un gran no*, Grosz desahoga su sarcasmo contra los dirigentes de la república de Weimar:

> Las medidas tomadas por Noske eran una clara demostración de en qué parte se había colocado, es decir, de parte de la reacción contra los trabajadores pobres y en paro. La violencia imperaba. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo fueron asesinados. Quien ocupaba el poder no movió ni un dedo siquiera. Ebert, el ex guarnicionero; entonces presidente de la República, estaba ocupado en hacerse cortar el bigote como Dios manda, a fin de parecer representante de amplísimos estratos. En vez de llevar el sombrero de los demócratas de 1848 se tocaba con una chistera. Tenía que recitar un papel. Meisnner, su consejero privado, maestro de ceremonias de la República, vigilaba para que Ebert actuase de acuerdo con la etiqueta de la corte y para que nada descubriera el hecho bien conocido de que en un tiempo perteneció al proletariado.[54]

Pero Grosz no arremete contra los dirigentes socialdemócratas y sus aliados sólo en sus páginas autobiográficas; sus dibujos también están llenos de referencias directas e indirectas a su actuación. He aquí a Noske, el responsable de las matanzas obreras de marzo de 1919, erguido a caballo como un fantoche, empuñando el bastón de mariscal; he aquí al ministro Ledebour, rugoso, desdentado, viejo gruñón que agita sus manitas contraídas por la ira; he aquí a Hindenburg, jefe del ejército, que preside con uniforme de gala el consejo de ministros… Realmente, Grosz usaba sus dibujos como un arma.

En todo ello había como una especie de ardor extremista y de sectarismo. En aquel tiempo despreciaba todo lo que no sirviera directamente a la lucha. «Las artes y los artistas —afirmaba— no valen un hueso o un solo cabello de un obrero que lucha por su propio pan». A muchos años de distancia, Grosz, emigrado a América para escapar a las represalias nazis, intentará derramar mucho escepticismo sobre tanta fe; pero la historia queda, y tal historia arroja una viva luz sobre la vivencia de los intelectuales que, al intentar reintegrarse al papel histórico de una nueva clase, esperaron superar la crisis abierta desde 1848.

La fuerza con que este problema se planteó a todo un amplío sector de la cultura expresionista es, sin duda, uno de los aspectos más interesantes de este movimiento tan difícil de englobar en una definición. Tal problema preocupó

también a artistas como Beckmann o Kokoschka, a pesar de que siempre se movieron al margen de los grupos constituidos.

Beckmann, como Dix y Grosz, se descubrió así mismo en el caos de la guerra. Las matanzas del frente actuaron en él como acicate hacia un arte dramático y de advertencia. Su verismo nunca tuvo la descarnada y fría exposición de Dix, sino que fue la chocante vociferación de un profeta. El no sabe hallar las causas del mal; del mal sólo prueba la angustia y la turbación. Su arte toca a rebato sobre el hombre deshumanizado. Sus cuadros están atestados del figuras gesticulantes. Es expresionista en el sentido más evidente del término. En sus telas la composición no es el resultado de un arrebato visionario. Sin embargo, Beckmann es un pintor que excluye la posibilidad de una solución hacia el abstraccionismo. Incluso teóricamente es lo opuesto a Kandinsky: para él lo invisible se manifiesta sólo a través del mundo objetivo. Por esto sus cuadros son tan *materialísticamente* imponentes. Áspero, chillón y hasta descarado en la representación de la realidad, pero siempre de excepcional sinceridad, Beckmann parece creer que sólo un ciego poder domina la vida de los hombres, pero al mismo tiempo contra ello, aunque parezca absurdo, alza una prepotente confianza en el hombre. Este modo de concebir la historia infunde a las telas de Beckmann una grandeza trágica que él traduce con modos monumentales. Beckmann rechaza los tonos elegíacos y las efusiones del corazón. Cuanto más el tema lo lleva a un resultado patética, tanto más se vuelve natural y desdeñoso y tanto más los gestos de la elocuencia se vuelven mecánicos. Él expresó bastante bien el sentido de su búsqueda en una confesión hecha en 1920: «De una despreocupada imitación de lo visible, de una degeneración débilmente artística hacia una vacua decoración, de un tumefacto misticismo falso y sentimental, esperamos llegar ahora al objetivismo trascendente, como puede brotar de un amor profundo por la naturaleza y por los hombre».[55] Un cuadro como *La noche*, de 1919, que tiene por tema una matanza perpetrada en una casa por una banda de malhechores, es uno de los ejemplos más significativos de su obra de esta época.

El ansia metafísica que hay en Beckmann no es para él vehículo de fuga, y ello da a su problemática una fuerza auténtica. Este es el Beckmann más consistente, más vital y superior al que luego vendrá con imágenes estructuralmente más decorativas. Reencontrará la energía de antaño sólo cuando su frente obstinada y furiosa choque con la aspereza de la vida.

Sin embargo, su actitud es tal que, aun acercándose bastante a él, no podrá integrarse en el movimiento de la Nueva Objetividad, al que, en cambio,

darán su adhesión Dix y Grosz. Por lo demás, este movimiento, constituido entre 1923 y 1924, mostrará aspectos contrastantes hasta el punto de hacer confundir la Nueva Objetividad con el realismo mágico. En realidad, Beckmann, a pesar de vivir inmerso en el clima expresionista, es un solitario como Kokoschka.

Sin la presencia de este artista, Kokoschka, el paisaje del expresionismo germánico se vería privado de uno de sus elementos fundamentales. Kokoschka se formó en la Viena de Klimt, cuya influencia recibió, además de la de otro artista muy dotado y muerto en plena juventud, Egon Schiele. Pero también en Viena la atmósfera es expresionista. Allí, por ejemplo, trabaja Richard Gerstl, también muerto joven, que pinta con sorprendente impulso en la línea de Munch. Los contactos directos de Kokoschka con Berlín empiezan pronto, hacia 1910, cuando ya ha pintado una serie de cuadros seguros, en los que su personalidad y las características de su lenguaje parecen definidas; los retratos de Peter Altenberg, de Ritter von Yanikowsky y de Herwarth Walden. En sus años de Dresde, entre 1917 y 1924, alcanza su madurez.

Para Kokoschka el problema es también el típico del expresionismo: abordar las cosas con el aliento ardiente de la propia pasión hasta ablandarlas y disolverlas, obligándolas a traicionar su secreto. Si subjetivismo esta siempre condicionado por la realidad que tiene ante sí. Hurga en ella y la altera, pero no se separa nunca de ella. Vive en ella con su personal tormento. Entre él y la realidad hay una relación, de simpatía en el sentido etimológico de la palabra: de *padecer juntos*. Por tanto, el medio expresivo que necesitaba Kokoschka era un medio inmediato, algo bastante semejante al medio impresionista, veloz y vibrante, pero al que había que permear de toda una nueva sustancia psicológica. El procedimiento era semejante al de Van Gogh, al que Kokoschka prestó singular atención, Pero, posiblemente, más que las pinceladas de Van Gogh le fueron útiles las pinceladas densas y furiosas del viejo Corinth, que había sabido llevar el impresionismo alemán a una ardiente vehemencia. Junto a Van Gogh y a Corinth debemos poner a otro artista, El Greco. Como quiera que sea, Kokoschka llegó a la conquista del lenguaje partiendo de la más profunda exigencia de su mundo poético, sin preocuparse excesivamente de teorizar sus experiencias formales.

Para Kokoschka la pintura es constante fervor y viva exaltación de todo el ser. Pero, lo que es igualmente importante, es también expresión de una idea, de un concepto. Esta convicción le permitirá más tarde abordar temas civiles o incluso políticos en el plano de las grandes composiciones, como en el gran

lienzo que pintó en Viena en 1931 sobre el tema de la *Previsión infantil de la Viena socialista* y, mejor aún, en los cuadros políticos que pintará contra el desencadenamiento del racismo y de las violencias hitlerianas.[56] Se pueden considerar como conclusión de este itinerario kokoschkiano sus declaraciones publicadas en 1952:

> La sociedad proletaria del mundo de hoy necesita, sobre todo, de reflexión, a fin de que no suceda que cada individuo se considere llamado por su soberbia intelectual a realizar una obra de destrucción, seguro de que la teja fatal sólo podrá golpear al cráneo del vecino. Si no una despierta conciencia social, sí por lo menos una inteligente reflexión debería sugerir al artista que un lenguaje artístico no comunicable pierde todo significado si no transmite como mensaje del yo al tú la experiencia que nuestra humanidad renueva sin cesar. La experiencia es lo que nos hace salir de la condición de miembros de un rebaño para hacernos verdaderamente hombres. Igualmente vacía es la existencia del esteta encerrado en su propia torre de marfil. La suya es una existencia inútil y antisocial, como desarrollo en un refugio blindado y subterráneo. Finalmente, no podemos olvidar que el mundo no existe por uno solo y que no se mueve sólo por nosotros.[57]

Esta palabras de Kokoschka, aunque sea retrospectivamente, captan mejor que cualquier otro razonamiento la instancia de fondo que en el confuso clima de aquellos años presionaba en la acción y en la obra de tantos expresionistas, y especialmente de aquellos que a la evasión oponían la presencia en la vida y en la sociedad. Hitler, una vez en el poder, no hará distinciones. Con el marchand de arte *degenerado*, condenará en bloque a todo el expresionismo. El sentimiento de la crisis por sí misma ya era una amenaza para la dictadura, la cual se disponía a subsistir la crisis, según una sentencia de Goering, por un «romanticismo de acero». En el fondo, los expresionistas mantenían abierta una herida y demostraban el fracaso de un orden; por ello eran enemigos, y como a tales el hitlerismo los persiguió, los dispersó, confiscó sus obras, las depuró de los museos y las destruyó. Pero el expresionismo alemán fructificará en otras experiencias fundamentales para el arte moderno: en el arte mexicano, en el arte norteamericano de la época rooseveltiana y en el arte italiano de los años más infaustos del fascismo. En resumen, el expresionismo quedará como una de las experiencias clave, como una matriz, aún hoy, no del todo infecunda.

En Bélgica

El movimiento expresionista belga se formó y se manifestó con retraso respecto al expresionismo alemán. Y, sin embargo, ya en 1909, en las fértiles campiñas bañadas por el Lys, entre Deynze y Gante, en Laethem-Saint-Martin, se encontraron y se reconocieron los mayores protagonistas de lo que

será el expresionismo belga: Gustave de Smet, Permeke, Fritz van den Berghe y Albert Servacs. El expresionismo alemán tuvo escaso eco en Bélgica, a pesar de que antes de la guerra en 1912, se montó en Bruselas una exposición de expresionistas de Alemania y a pesar de que, a partir de entonces, dos o tres coleccionistas avisados se habían procurado algunos lienzos de Marc, Kandinsky y algunos otros. Fueron contactos fugacísimos. En realidad, Bélgica seguía viviendo su aventura figurativa de manera autónoma. Luego, la guerra truncó de golpe incluso aquellas mínimas relaciones que se habían establecido.

Sólo durante el conflicto, precisamente en 1916, Permeke, en Chardstock, pequeño pueblecito del Devonshire, donde se refugió después de haber sido dado de alta del hospital, termina un grupo de obras que marcan el verdadero comienzo del expresionismo belga. La herida que recibió en octubre de 1914 en el frente de Amberes le llevó a Inglaterra, lejos de su tierra y de su gente, y precisamente esta lejanía agudiza la nostalgia de su mar, de sus campos y de los hombres que los habitan. *El extranjero, El carnicero, El bebedor de sidra* constituyen el punto de partida de un discurso figurativo lleno, macizo y épico, que sólo se cerrará en 1952, año de su muerte. La misma mole de su trabajo puede servir para caracterizarlo, si se piensa que en un solo verano, el de 1925, pintó trescientas marinas.

Al final de la guerra Permeke regresó a su patria y fue a vivir a Ostende, frente al mar del Norte, en una casucha al pie de un faro. Al año siguiente, con ocasión de una cena en honor de Auguste Oleffe, James Ensor tomó la palabra y dijo: «Hada el Este, un horizonte más cerrado detenía mi vista. Allí un joven pintor ignorado trabajaba bajo el gran faro: hirsuto, joven y rubio como Oleffe, este artista arrojaba, al mar sus cuadros inconclusos, sacrificio digno de los antiguos. El simbolizaba el esfuerzo del arte joven e incomprendido: yo pronuncio aquí el nombre de Constant Permeke, el más modesto de todos».

A partir de este momento, Permeke se esfuerza en representar un mundo en su potencia elemental. No es lo primordial cósmico de Nolde lo que busca, sino el sentido de la grandeza del hombre, plantado en la tierra como un árbol milenario: el sentido del hombre en la amplitud, en el aliento potente de los horizontes y en la trabajosa liturgia de las estaciones en que vida y muerte se alternan con ritmo incesante e imparable. Algo de Ensor hay en él, del Ensor que pintó el mar tumultuoso o *El remero*. Pero más aún se adivinan, tras sus grumas terrosos de color, tras su paleta de color de cuero, oscura y densa, los campesinos de Brueghel y, acaso, del primer Van Gogh. Es, realmente, un

flamenco: no le falta el sentimiento robusto y sanguíneo de la existencia, pero tampoco le falta, como a Rembrandt, el sentimiento trágico de la misma. Así, en sus imágenes nunca hay debilidad, sino un pesimismo enérgico, un pesimismo heroico.

De ahí el carácter de la forma permekiana. Si muchos expresionistas alemanes, a través de la poética de la espontaneidad y de la traducción inmediata de la inspiración a la tela, habían llegado a la progresiva disolución de la forma, Permeke, en cambio, necesita de una forma compacta, sólida y resistente. Pero si los expresionistas alemanes que confluyeron en la Nueva Objetividad contra las «efusiones» sintieron la exigencia de una forma gráfica, analítica y descriptiva, Permeke tiende, en cambio, hacia una forma plástica y sintética, porque sus sentimientos son simples y elementales.

Por esta razón tiende a un dibujo duro, marcado y esencial, y por el mismo acoge el método de la esquematización cubista. Así, introduce la sigla del ángulo, de la arista y del cuadrado en la construcción de sus imágenes. Su cubismo está todo aquí; no tiene nada que ver con la específica poética cubista (en Francia, precisamente por esas fechas, Gromaire marchaba en una dirección análoga, introduciendo en el repertorio innumerable y monótono de las naturalezas muertas cubistas nuevos temas sociales de campesinos, obreros y soldados). En suma, la línea cubista le permite dar a las figuras una arquitectura y una monumentalidad.

Pero ninguna preparación de color puro ni ningún dato abstracto penetra en la combustión creativa de Permeke. Sus sembradores, sus amantes, sus novios, sus bebedores, sus comedores de sopa, sus familias campesinas y sus pescadores están realmente fuera de cualquier abstracción. Estas imágenes tienen el peso físico y la gravedad de sus personajes. Permeke representa la fatiga y la grandeza de la existencia fijando su significado en algunos gestos solemnes. Sus campesinos son someros, toscos, tienen manos grandes y pies que se hunden en los terrones, y rostros dolorosos y cerrados en una inmovilidad antigua. Pero no son genéricos, no son emblemas ni símbolos; son verdaderamente campesinos ligados al destino de la tierra por un pacto que se pierde en la noche de los tiempos, que se afanan sobre ella y que en ella son sepultados; son campesinos-pescadores o pescadores-campesinos, cuya vida se redime sólo en esta gigantesca fatiga que los ata al mar y al campo.

Detrás de esta visión se puede sentir todavía el naturalismo de Zola, pero, por el modo plástico y por la afinidad del paisaje, son bastante fuertes las semejanzas con Verhaeren, el Verhaeren de *Toute la Flandre*. Ya hemos

hecho referencia a algunas coincidencias de este poema belga, con algunos aspectos particulares del mundo de Ensor; en muchas poesías de *Toute la Flandre*, publicado en 1907, el espíritu y los modos literarios se acercan aún más a Permeke. Todo ello significa que el mismo Permeke y los expresionistas belgas han actuado en un clima de cultura histórica y que no fueron un fruto casual. Por tanto, es útil, desde este punto de vista, releer por lo menos un texto de Verhaeren: *Un village, Les vieux des villages*, o bien éste, *Un toit, là-bas*:

> ¡Oh, la casa perdida en el fondo del viejo invierno,
> En las dunas de Flandes y los vientos del mar!
>
> La linterna de cobre alumbra apenas un rincón
> De la habitación; y es de noche y es noviembre.
>
> A las cuatro cerraron los pesados postigos;
> La pared está ajedrezada por la sombra de las redes.
>
> En torno al hogar, bajo el techo, vaga
> El olor de las algas; del fuego y del yodo.
>
> Después, de dos días en el mar, en lucha con las olas,
> El padre ha vuelto y descansa, arriba.
>
> La madre amamanta, mientras la llama que decrece
> No alumbra la paz del seno desnudo.
>
> Lentamente, sentándose en el escabel cojeante,
> El abuelo sombrío tomó su pipa y se siente solo,
>
> En la casa donde cada uno vive ahogado,
> Este viejo que fuma con densas bocanadas.
>
> Fuera
> La jauría innumerable de los vientos
> Ladra junto a umbrales y ventanas;
> De más allá de las olas vienen, de las olas espantadas,
> Dios sabe por qué atroz y nocturna matanza.
> El horizonte se sacude con su carrera y su vuelo;
> Saquean las dunas y devastan el suelo;
> Sus dientes ásperos y voluntariosos
> Roen y se encarnizan tanto
> Que morderían, en el fondo de la tierra,
> A los mismos muertos.
> ¡Ay, bajo los locos cielos la triste vida humana
> Que su angustia y su pena junto a las olas refugia!
>
> La madre con los niños y, en su canto, el abuelo,
> Resto del pasado vivo que vive solo.
>
> Y repite, con los brazos cansados, la letanía,

Fatigosamente, de los quehaceres cotidianos,

¡Ay de mí! Pobre vida en el fondo del viejo invierno,
Cuando la duna grita y chilla con el mar;
Cuando la mujer escucha, junto al hogar apagado,
Un no sé qué en el alma de pobre y de triste,

Y sus brazos, con fiebre y llenos de miedo,
Estrechan al niño para hacerle un sitia en el corazón:

Ella llora y espera, y es la estancia como
Un nido atormentado por el puño de noviembre.[58]

En Permeke la elocuencia es más contenida, más precisa, pero en ella se observa la misma pasión humana, que lo une, en muchos aspectos, al realismo del siglo XIX, a Millet y a Daumier, si bien la sintaxis formal que utiliza ya está profundamente modificada. No se puede decir que sea muy distinta la actitud de los demás expresionistas belgas, salvo en el caso de Van den Berghe, que, de una inclinación cómico-trágica en los años 1920-1925, se orientó cada vez más hacia un simbolismo de alucinaciones, apoyado en el Bosco y en el gusto del aquelarre ensoriano. Pero Gustave de Smet, Servaes, Loris Jespers, Edgard Tytgat y Jules de Sutter gravitan, aunque menos dramáticamente, en torno a la misma temática, con un lenguaje que del cubismo sólo obtiene algunas indicaciones gramaticales. En cambio, Brusselmans es el pintor que sentirá el problema cubista en una más estrecha medida formal, sin, por lo demás, abandonar el terreno de su formación. Por ello, la escuela expresionista belga posee una fisonomía inconfundible y sus resultados son, sin duda, de los más estimables. Se trata de un expresionismo no cerebral ni metafísico, cuyos personajes mantienen una individualidad y una obstinada confianza en si mismos en el choque con los elementos naturales.

El expresionismo eslavo

Al expresionismo nórdico, al alemán y al belga hay que añadir un expresionismo eslavo que encontró su salida en la Europa centrooccidental, en Berlín, Dresde y París, es decir, en las grandes capitales artísticas adonde numerosos pintores y escultores emigraban del este europeo en los primeros veinte años del siglo. Esa especie de éxodo o de diáspora —muchos de estos artistas son judíos— es un fenómeno muy interesante y merecería un estudio crítico aparte. En efecto, la contribución de los artistas eslavos es notable; no sólo en el ámbito de la tendencia expresionista, sino en todo el tejido del arte

contemporáneo es fácil encontrar una trama rusa, lituana, polaca, ucraniana o rumana. Ya hemos hablado de Kandinsky y ahora nos referiremos a Lipchitz, Jawlensky, Kupka, Brancusi, Gabo y Pevsner, Archipenko, Goncharova, Lariónov y Zadkine. Por lo que se refiere al expresionismo en particular, los artistas que hay que recordar con Segall, Chagall y Soutine.

Segall llegó a París en 1906 y se trasladó a Dresde cuatro años más tarde, Allí conoció a Dix y a Grosz. Pero su pintura no participa del gusto gráfico de los dos artistas alemanes. Él expresa la doliente fijeza de sus figuras con modos bastante semejantes a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, es decir, el Picasso protocubista, entregado a las experiencia de la escultura primitiva. En 1912, siguiendo el ejemplo de Nolde y de Pechstein, se marchará en busca de tierras vírgenes, embarcándose para Brasil. Pero más que de un exotismo propiamente dicho, para él debía de tratarse de una aspiración a los modos de vida bíblicos y patriarcales, de una sugestión nacida de la memoria de los cuentos judíos oídos en su infancia en Vilna, su ciudad natal. Acaso en un país primitivo como Brasil —debió pensar— un sueño como aquél podía hacerse realidad.

El período en torno a la década de 1920 es probablemente el mejor de Segall, que había regresado de Brasil en 1913. De Sudamérica había traído una visión de paisajes intensos, pero llenos de calma. Seguía pintándolos, sin embargo, no logrando sustraerse a los presentimientos de la tragedia inminente que invadían los lienzos de otros muchos expresionistas. Pero Segall rechazaba el espíritu destructivo que tanto había arraigado en tantos artistas. Aunque fuera de un modo confusamente afectivo, él se sentía solidario de la comunidad humana, cuya miseria había conocido en el viaje de los emigrantes de Amsterdam hacia las tierras prometidas de América Latina.

Tuvo ocasión de profundizar en este sentimiento dolorosamente al estallar la Primera Guerra Mundial, en un campo de prisioneros civiles en el que fue recluido como ciudadano ruso. Estas experiencias, aun entre incertidumbres y vacilaciones, deciden su orientación y le permiten obtener resultados más seguros en su arte en los años que siguen inmediatamente al conflicto. *Recuerdo de Vilna, Mis antepasados, Interior de pobres*, junto con *Familia enferma*, son algunas de sus obras más significativas y completas. En ellas la personalidad de Segall se define como una personalidad de naturaleza elegíaca más aún que trágica o dramática: la crueldad de la guerra, los horrores del hambre, las diferencias sociales, en efecto, suscitan en él más un eco de desolado estupor que el acento de la invectiva o el grito. Algo de hierático aletea casi siempre en sus figuras.

En 1924 regresará definitivamente a Brasil, pero su inspiración no cambiará. Su cubo-expresionismo seguirá siendo el dato estilístico fundamental de su arte. Éxodos, guerras, pogromos, seguirán poblando sus telas con un tono solemne de lamentación hasta casi el fin de sus días.

Como Segall, también Chagall siente el tema de los campesinos pobres, de los vagabundos y de los mendigos. Por lo demás, es un tema del que está empapada la literatura rusa y cuya presencia se nota también en la pintura democrática del siglo XIX. Pero él lo transporta a un mundo de fábula: en este reino él soñará la felicidad para los pobres. Hace años, Chagall escribía:

> Al abrir los ojos por primera vez encontré el mundo: la ciudad y la casa, que, luego, poco a poco, se fijaron en mí para siempre. Después, encontré a una muchacha. Ella atravesó mi corazón y se sentó en mis lienzos […]. Y, finalmente, conocí la revolución rusa. Los inútiles fantasmas se dispersaron. Ella (la revolución) me descubrió nuevas perspectivas y, en contacto con mi tiempo, me tiene vinculado a ella. Más preciosa, acaso, que cualquier amistad o que cualquier encuentro, ella es como la llamada del abismo y de las esperanzas.[59]

En esta revolución veía el signo de la felicidad de sus mendigos. Pero las duras aristas de la revolución rechazaron el grácil sueño de Chagall hacia Europa.

Ya había estado en París en 1910 y regresó en 1923 pasando por Berlín, donde ya había estado en 1914. También él recibe la influencia cubista, pero sólo como posibilidad de superponer las imágenes, de encajarlas las unas en las otras y de hacerlas vivir simultáneamente, aunque fueran diversas, en la misma superficie del cuadro. Su cubismo es, pues, de naturaleza arbitraria y fantasiosa, y no tiene nada de rigor geométrico. En él actuaron más vivamente los iconos campesinos de su tierra, su espontáneo primitivismo y su misticismo popular.

Así pues, la poética de Chagall está anclada en el sentimiento, y en la simpatía de las relaciones humanas, El corazón de Chagall es inocente y su alma está llena de candor. Su arte reposa en el instinto fabuloso de su naturaleza. En efecto, en las fábulas ocurren las cosas más raras: los hombres se vuelven pequeñitos como enanos, los niños crecen en un abrir y cerrar de ojos como buenos gigantes y tos pobres vuelan al cielo tocando el violín mejor que los propios ángeles. La sustancia de la inspiración de Chagall no es intelectualista. En sus cuadros hay gente que labra la tierra, que se casa ante un pope y muere rodeada de velas. Un dulce idilio habita los lienzos de Chagall: basta de sufrimiento para los hombres, basta de esclavitud. El hombre ha reencontrado su libertad. El peso que lo doblaba ha desaparecido; se ha vuelto ligero, camina sin tocar el suelo.

Esto es lo que cuentan sus cuadros y de esto hablan sus colores. El transformó en imágenes su deseo de paz y de gracia para los hombres. El dibujo pueril, sus deformaciones sentimentales y sus colores frescos parecen reflejar un mundo que se ha liberado del pecado original: de los árboles que él pinta cayeron para siempre los frutos del mal. Sin embargo, sucede que también sabe crear imágenes de dolor, como *La muerte*, pintada en Petrogrado, donde reside desde 1907 a 1909, y donde, en la escuela de Bakst, oye hablar por primera vez de Gauguin, de Van Gogh y de Cézanne, de los que recibirá alguna influencia, como en *El borracho* de 1912 o en el *Vendedor de periódicos* de 1914. Pero, incluso en estos casos, su dramaticidad se diluye en el sentimiento y en el *pathos* de la piedad.

Más acongojante qué Chagall, más consumido de ardores internos, es Chaim Soutine, alumno de la escuela de Vilna, como Segall. París lo acoge en 1911. Vive una existencia difícil, precaria y desordenada junto con su íntimo amigo Modigliani, que llegó a la capital francesa cuatro años antes que él. En su manera de vivir hay no sólo la actitud de los *bohémies*, sino algo más serio. Hay el eco de la poética de Rimbaud, en la que desesperación y protesta se funden en una voluntad auto destructiva. Es la poética que Rimbaud expresó en la famosa «Carta del vidente»:

> El poeta se hace vidente a través de un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos. En todas las formas de amor, de sufrimiento y de locura se busca a sí mismo: consume en sí todos los venenos para no guardar más que su esencia: inefable tortura, en la que necesita de toda la fe y de toda la fuerza sobrehumana y en la que se convierte en el mayor enfermo, en el mayor criminal, en el mayor maldito de todos, y en el supremo sapiente.

Esta carta es una clave de gran parte del arte moderno. Apenas «la fe y la fuerza sobrehumana» dejan de estar en tensión, el artista se convierte en presa de los demonios que él mismo ha desatado en su revuelta, y su enfermedad, el delirio, la locura y, en suma, lo patológico, son el único reino de su libertad. Se transforma en víctima de su misma rebelión. Es el epílogo más trágico del decadentismo. En Soutine y en Modigliani esta «fe» y esta «fuerza sobrehumana», en medio de su desorden, todavía están vivas, pero se advierte en ellas algo que las amenaza. En Soutine, sobre todo.

Este pinta instintivamente sin preocuparse de las corrientes artísticas ni de las tendencias dominantes en París: Está obsesionado por sus imágenes, en las qué vierte convulsamente sus pasiones, sus invectivas y sus presagios de destrucción. El rojo domina sus lienzos, un rojo cálido y denso como la sangre venosa, un rojo púrpura que arde como consumido por la fiebre. Y junto al rojo, el verde, un verde ora de moho, ora de agudas excitaciones

vegetales. Y, entre los rojos y los verdes, a veces, un blanco deslumbrante, un amarillo o un azul. Pinta las carnes descuartizadas que ve colgadas en los garfios de las carnicerías, los pollos desplumados, con su desnudez un tanto obscena, que ve en los mostradores de las tiendas. Esta carne troceada, estos pobres, indefensos e impúdicos animales, muertos y expuestos, adquieren un valor simbólico; hay en ellos como un remoto recuerdo de matanzas perpetradas en los guetos, de mísera gente degollada. Como en Segall, en Soutine también aflora la tristeza secular de su pueblo perseguido. Así, en los muchachos que pinta, en los monaguillos, en los botones de hotel, hay una ternura infinita y lancinante por la frágil inocencia ofrecida a los golpes del destino.

Parece que todos estos motivos, estas intuiciones confusas y ardientes se hallen condensadas en el *Autorretrato* que pintó en 1918, a la edad de veinticuatro años. La imagen que Soutine pintó en la tela es la de un eccehomo moderno, de un desecho humano, de una criatura ofendida en su carne y en su espíritu. Inerme, humillado, solo. Así se representó a sí mismo, pero así es como él veía a todos los hombres humildes, expuestos y condenados. Se pintó a sí mismo con deformaciones brutales, pero de esta imagen se alza una invocación de increíble y melancólica dulzura, como una última demanda de gracia.

El expresionismo italiano

Creemos que es conveniente hablar a continuación de Modigliani, por la íntima unión que le ligó a Soutine y también por su mismo origen judío, común también a Segall y a Chagall. Tuvo una formación más compleja que Soutine. En el fondo, los datos estilísticos que se pueden hallar en la raíz de Soutine no van más allá de Rembrandt y de El Greco. En cambio, Modigliani absorbió gran parte de las sugestiones estéticas difusas en el aire de París a comienzos del siglo: desde Cézanne hasta Toulouse-Lautrec, pasando por la escultura negra, el Picasso de la «época azul» y la «época rosa», el *Art Nouveau* y el cubismo. Además, estaban los primitivos sieneses y los manieristas toscanos. Y en cuanto se refiere a su cultura no figurativa, ponía en el mismo plano a Bakunin, a Nietszche, a Wilde y a D’Annunzio.

Por tanto, en él actúan como se ha observado,[60] inclinaciones humanitarias y aristocrática populistas y decadentes. Hay en él algo que lo empuja hacia un esteticismo refinado y algo que lo impulsa hacia una verdad humana más aguda y más estudiada en su fondo. Sus obreros, sus amigos

intelectuales, sus muchachas, sus criaditas y sus niños tristes y dulces, de mirada fija, son captados con afectuosa meditación. El expresionismo de Modigliani no es desasosegado; está hecho, más bien, de secreta pasión, de una especie de quemazón interior que, al trasladarla al cuadro, él encierra en una sutil envoltura estilística. Es, en suma, un expresionismo que se ufana de su elegancia y de su primorosa cadencia. Podríamos decir que se trata de un expresionismo melódico. Ello se puede constatar en la fluidez de la línea modiglianesca, en tal formulación estilística siempre hay una mesura y una definición gráfica que recuerda bastante de cerca, incluso en el gusto por la deformación, la tradición florentina, de Botticelli a Pontormo: el ahusamiento de la figura, los largos y delgados cuellos, los hombros estrechos y caídos, la nitidez del dibujo.

Estos elementos característicos del estilo de Modigliani se observan particularmente en los desnudos: aquí la línea tiene toda la posibilidad de modularse, y su sutil inquietud y su erotismo estetizante se unen íntimamente a la flexuosa voluptuosidad de la forma, a la que añaden intensidad los rojos, los rojos-pardos y los rojos-ocres de los cuerpos siempre mórbidos y cálidos, y siempre inmersos en un frágil deseo de perdición.

Sin embargo, no se puede decir que la inspiración de Modigliani tenga un solo sentido. Especialmente en los retratos despliega una gama sorprendente de sentimientos, desde la ironía al afecto, desde la simpatía al amor, y es precisamente la gama diversa de los sentimientos lo que le permite no esterilizarse en la sigla figurativa que se ha inventado y que repite en cada cuadro. En los tres años más plenos de su vida, de 1915 a 1918, realizó lo mejor de sí mismo. Fue como una llamarada que desprende luz y calor imprevistos y que imprevistamente se apaga. En enero de 1920 moría, destruido por su vida desordenada. Literatos y directores de cine tejieron acerca de él una fácil literatura: *El peintre maudit* era un argumento demasiado sugestivo pata no explotarlo. Pero existe un Modigliani sin fábulas ni mitos literarios de dudoso gusto: es un Modigliani auténtico, pintor un poco delicado, un poco femenino, pero bien definido en su lenguaje y en su poesía. **[61]**

Modigliani era de Liorna, pero París había terminado por absorberlo y por darle su impronta. En cambio, hay otro artista de la costa liornesa en el que la capital de Francia influyó poco, aunque llegase a ella más o menos en la misma época que Modigliani. Es Lorenzo Viani. También él, como Modigliani, Soutine y Chagall, vivió en la Ruche, un edificio del barrio de Vaugirard reservado a los *ateliers* de pintores, pero de ningún modo consiguió adquirir un tono parisiense.

A diferencia de Modigliani, Viani tenía una auténtica raíz plebeya. Los textos de Bakunin y de Marx, junto con los versos anarquistas de Gori, exaltaban en él resentimientos y pasiones mucho más radicales. La amargura por la traición de los ideales del Resurgimiento, que había envenenado los últimos años de los viejos «tachistas» y de Fattori de modo particular, su anticlericalismo, junto con la inflamada predicación del primer socialismo libertario, que llevaba un soplo de redención social a las gentes más míseras, conquistaron a Viani por completo. Desde Savona hasta Liorna, a la sazón el litoral ligur-toscano hormigueaba de anarquistas: eran la expresión más inmediata y primitiva de la rebelión contra la injusticia. Viani, antes de matricularse en 1900 en el Instituto de Bellas Artes de Lucca, fue jefe del grupo anarquista de Viareggio Delenda Chartago. Anarquistas fueron también Roccatagliata Ceccardi, Pea, Ungaretti, todos ellos pertenecientes a un grupo llamado Manipolo dell’Apua. En las salas de la cámara del Trabajo anarcosindicalista de Viareggio tuvo Viani su primer estudio.

Estos hechos no tendrían importancia si no formasen cuerpo con el arte de Viani. Su espíritu de refractario, su rebeldía, y su furioso amor por los desheredados, los pobres diablos, la gente de mar y los vagabundos le llevaban a aceptar sus humores, sus gustos y sus modales. No sólo había abrazado su causa sino también su manera de pensar y de hablar su dialecto, su jerga. Esta es la gente que él pinta. Pero ¿cómo pintar estos personajes con los modos pulidos y académicos que ya estaban recibiendo, como la pintura de Sartorio, el aplauso de la cultura oficial?

Viani sentía repugnancia por este arte celebrativo, como, por lo demás, tampoco comprendía la tendencia figurativa inspirada en el socialismo de De Amicis. Sentía la necesidad de un lenguaje roto, tosco, truculento, lleno de faltas gramaticales y de sintaxis, emborronado con la misma violencia y brutalidad con que la vida había deformado y vilipendiado a sus personajes, a sus amigos de dolor cotidiano. Aquí es donde Viani se empecina, testarudo, torvo y rencoroso. Conoce a Daumier, a Toulouse-Lautrec, a Steinlen y a Forain; tiene ante su visca los dibujos satíricos, polémicos y políticos de Galantara y del *Simplicissimus*; y, siguiendo sus pasos, inicia su camino, a tirones, a saltos, desordenadamente, pero persiguiendo un mismo objetivo: expresar un mundo de sufrimiento y de rebelión. Frente a los temas que quiere representar no se anda por las ramas, va siempre derecho de la emoción a la expresión, acortando hasta el mínimo la distancia entre los dos momentos. Para ello, Viani, finalmente, se construyó un lenguaje que tiene

más de dialecto que de lengua propiamente dicha. Ciertamente, no tiene la coherencia-formal de los ejemplos franceses que él amaba. Es un lenguaje que a menudo tira por la calle de en medio, y que procede por medio de enérgicos anacolutos, contracciones e improperios. En efecto, con frecuencia, Viani no conoce medida, se deja llevar y exagera; pero también en esto conserva, casi siempre, la autenticidad el desaliño populachero, fuerte y directo. El hecho es que él no tenía por los hombres que dibujaba y pintaba un amor literario, sino el amor del camarada de desventura, del hermano ligado al mismo arte.

> Yo dibujaba —confiesa él mismo— aquellas ásperas y extremas figuras de trabajadores y plebeyos que son mi origen y a los que arrié y amo con devoción filial […], manos anquilosadas, pies atormentados, cabezas entontecidas, hombres vistos con ojos físicos, pero a través de un amor espiritual y una firme fe de conceptos.[62]

De 1908 a 1915 pinta algunas de sus obras más inquietantes: *Los desvalidos, El enano Andrés, El filósofo, El vendedor de pan, El hospital clínico, La Cámara del Trabajo, El clérigo y la serie de Perimco, El endemoniado, El mitin anarquista*. Son imágenes de cólera, de tragedia, de amenaza, imágenes bien distintas de las de Munch: allí emerge una angustiosa libidinosidad, un lívido terror de espectros; aquí, una piedad rabiosa y un rencor motivado. En Viani no hay desequilibrios psicológicos; sólo hay una furia sumaria contra los enemigos, de los pobres y un amor espinoso y descontento hacia ellos.

Ya se ha hecho mención a la existencia de un estrecho nexo de unión entre las numerosas páginas literarias de Viani y su obra figurativa: la misma drástica manera de esbozar las figuras, el mismo dialectalismo y el mismo gusto de hallar el modo «impresionante». En resumen, casi no hay diferencia entre el Viani pintor y el Viani escritor; sus temas son los mismos: lo que Viani describe con la pluma, Viani lo pinta. Véase, por ejemplo, este retrato de Tatorino, tomado de su primer libro, que lleva el título de *Los borrachos*, publicado en 1923:

> Una gran boina empapada cubría su cabeza grande y maciza como la de un jabalí; su cara, picoteada por la viruela, parecía recién acribillada. Era monstruoso. Su pecho grande y peludo estaba cubierto por una camisa marsellesa azul y negra cerrada por un lazo embreado; en sus hombros robustos la musculatura de la axila era tan apretada que el vagabundo caminaba con los brazos abiertos. Con una manaza, que hinchada de agua parecía un balón, aferraba con fuerza un pedazo de ramas de sauce que aún conservaba algunas rímicas con hojas. El hombre, tosco y potente, que jadeaba como una bestia bajo un fardo demasiado pesado, seguro que venía de muy lejos: de sus narices dilatadas salía un humo blanquecino como si fuera un buey; un ojo estaba acribillado por la viruela y el otro, dilatado, estaba inyectado en sangre.[63]

Acaso no sea inútil destacar el hecho de que este grupo de intelectuales anarquistas de la costa liornesa constituyó en pleno clima dannunziano una

isla de cultura extremadamente viva. Su adhesión a la plebe, al pueblo, les permitió encontrar un lenguaje no áulico ni oficial para expresar verdades y sentimientos más concretos y reales. De este grupo salieron algunas poesías de Roccatagliata Ceccardi que acaso no dejaron de influir a Móntale, en el *Moscardimo* de Pea y en el primer Ungaretti, si bien en su formación posterior fue decisiva la influencia francesa. Pero de todos ellos Viani fue el que llevó tal experiencia a mayor profundidad. En más de un aspecto logra romper los límites del anarquismo postresurgimental provinciano y advierte la crisis que arreciaba sobre Europa. La protesta que se difunde de sus telas surge, pues, de una consciencia, aunque fuera confusa, del desarrollo histórico. Sus personajes, en particular hasta 1925, son símbolos vivientes de la crisis de la sociedad italiana y europea.

Esos personajes nunca podrán ser oficiales y nunca podrán «integrarse». Esto es lo que sucede también a los personajes de Rosai, a sus famosos «hombrecitos». Son muchas las analogías de Rosai con Viani. Como Viani, tuvo desde el principio —desde que en 1911 pintó la acuarela *El hampón*— una actitud polémica y revoltosa que expresaba con un brusco rechazo de las tendencias oficiales y reformistas. Excepto un brevísimo paréntesis futurista hacia 1913, el itinerario de su arte siempre estuvo en estrecha conexión con la búsqueda expresiva de las imágenes de su tierra y de su gente, la que llena los más populares barrios florentinos: una búsqueda de expresión desnuda, sin melindres, y que Rosai perseguía, en todo caso, inspirándose en los primitivos toscanos, tan enjutos y esenciales y tan descarnados. Por ello la tentación del futurismo le duró tan poco. Posiblemente, en torno a 1919, Cézanne le enseñara algo: la consistencia, la fuerza contenida, la precisión. Carra también ejerció su influencia estilística en él, pero su lenguaje es profundamente diverso, dirigido a una significación precisa y circunstanciada.

Los personajes de Rosai se han ganado un puesto bien seguro en la pintura italiana. Son personajes tristes, taciturnos y cerrados. Vestidos con chaquetas desastradas y ridículos abrigos, están sentados en la mesa de la taberna y juegan a las cartas en silencio; miran su litro de vino o su vaso con aire ausente, caminan por estrechas callejuelas desiertas; esperan desolados, sentados en un banco… Son personajes que Rosai conocía desde su infancia: los personajes de Via Toscanella y de otros barrios artesanos y proletarios: carreteros, cargadores, músicos ambulantes, prostitutas, panaderos, taberneros, ladrones; una humanidad que pinta, especialmente entre 1920 y 1930, con una ejemplar agudeza y con una paleta sobria, acentuando siempre

su condición social. De estos lienzos se desprende una poesía rica de sentimientos en un aire de crepúsculo, en una atmósfera azulada, dentro de grises cenicientos.

En vano se buscaría en estas figuras la elocuencia de Viani. Sin embargo, en ellas hay un mudo rechazo que se evidencia en las brutales anomalías somáticas, en su rigidez y fijeza, en la dureza de las psicologías que afloran en ellas y en la soledad en que cada una de ellas parece estar aislada. Todo ello se corresponde con un lenguaje pictórico seco y necesario. Rosai tiene una consciencia lucidísima de sus medios. Si bien, como Viani, su inspiración es emotiva y prepotente, mantiene siempre un extraordinario dominio sobre ella, dominio que no está hecho de coerción sino de natural vocación por un estilo.

Si los límites que este ensayo se ha impuesto lo permitieran, extenderíamos nuestro estudio a un período posterior, el período italiano de la década de los años treinta, y estudiaríamos el expresionismo de la «escuela romana», en particular el de Scipione. Este es el período de la dictadura fascista y de la restauración en el campo de las artes con la operación del *Novecento*. La postguerra, excitada y cargada de equívocos, había arrastrado a un gran número de intelectuales bajo la influencia del fascismo. Al fascismo se habían trasvasado los anarcosindicalistas intervencionistas, los dannunzianos, los desbandados de toda laya y los nacionalistas. Las actitudes combativas contra la vacilante burguesía liberal fueron tomadas por actitudes anticapitalistas; el plebeyismo por espíritu popular, y la acción revoltosa e ilegal por valor revolucionario.

El desplazamiento hacia el fascismo de muchos intelectuales y artistas como Viani. Rosai, Martini, Ungaretti, Maccari, Sironi y otros futuristas y de no pocos jóvenes, debe ser interpretado, al menos inicialmente, bajo esta luz. Entonces, en la polémica contra la burguesía liberal se integraba sin gran esfuerzo la polémica contra los gustos artísticos de la misma burguesía, que se extasiaba ante Sartorio, Bistolfi y Ettore Tito. Pero, una vez en el poder, la actitud del fascismo hacia el arte cambió rápidamente. El fascismo debía presentarse como el partido restaurador del orden. Así, decidió declarar concluida la crisis postbélica y llevar a cabo, incluso en el terreno estético, un «saneamiento» de la situación. El *Novecento* fue el resultado de todo ello. En cambio, Scipione fue uno de los artistas que, con su pintura ardiente, turbia e inquieta, sirvió de testigo de cuan era la afirmación del fascismo acerca del fin de la crisis.

Pero otros artistas auténticos, que, sin embargo, habían dado su adhesión al fascismo, tampoco renunciaron a su verdad poética. Viani, Rosai y Maccari, aun en los momentos de mayor euforia nacional, siguieron pintando sus temas, sus vagabundos, sus «hombrecitos» y sus filisteos, y acabaron siendo considerados irregulares y, en algún caso, enemigos. Y en verdad lo eran o terminaron siéndolo. Pero, acaso sea oportuno, llegados a este punto, hablar de un artista que llegó a ser considerado como el máximo representante del *Novecento*.

Sironi fue, y es, en sus momentos más seguros y altos, un expresionista. También él se sintió fascinado por el sorelianismo del primer fascismo, por el nacionalismo proletario y por la demagogia antiburguesa. Pero las razones de este equívoco surgían de su actitud sinceramente rebelde, anarquista en la sustancia y proclive a un populismo apocalíptico. En suma, él también era hijo de la crisis. Este *animus* ya estaba claramente presente en él desde la época de su primer futurismo, que se prolongó con mucha independencia desde 1913 a 1919. Pero donde su expresionismo, rico de analogías con el expresionismo nórdico, se manifestó con acentos inconfundibles es en los paisajes urbanos que empezó a pintar en 1920. La referencia al cubismo y a las *Plazas de Italia* de De Chirico en sus primeros barrios suburbiales es evidente por lo que respecta a una cierta estructuración de la imagen, pero se trata de una referencia apenas gramatical; la dirección de su mundo poético es completamente distinta.

Sironi supo pintar estos paisajes urbanos —los barrios periféricos milaneses, sórdidos, sombríos y geométricos, los suburbios de asfalto y de cemento— con una memorable fuerza. Los tejados de las fábricas, las chimeneas, los tranvías, los camiones, los trenes de mercancías, los raíles en los terraplenes y en las calles, los gasómetros y la soledad de los amaneceres invernales sombríos y plomizos, rota sólo por un obrero que va a pie o en bicicleta. Cada elemento se encaja en la composición con ímpetu y potencia evocadora, realista y fantástica al mismo tiempo, ciertamente, mucho nietszcheanismo, es decir, mucho de la oposición nietszcheana a la civilización del capitalismo moderno, se siente en el espíritu de estos paisajes de la ciudad industrial. Pero no hay en ellos la «salud» y el «optimismo» de la «estirpe» que el fascismo empezó a exigir a los artistas poco tiempo después; exigencia que pobló las exposiciones de campesinas fecundas, de pecho grande y sólido ofrecido a robustos mamoncetes; de «marineros» bien firmes sobre sus pies; de jóvenes atletas, flor de la nación «lanzada al porvenir». Qué más da: el mismo Sironi pasó a las conmemoraciones, a los trofeos, a la

arqueología romana, a los músculos potentes, a los grandes tórax y a la retórica. Entonces se vio a un gran artista embarcado en una empresa desesperada. Si algún detalle estaba bien conseguido, el conjunto era siempre triste, fúnebre y fragmentario. Sólo al volver a un desnudo femenino, a un barrio suburbial o a un hombre solitario sentado en una mesa, recuperaba su sombrío pesimismo, la vena primaria y sincera de sus humores subversivos.

El expresionismo, pues, tal como se articuló dentro de la historia del arte moderno, aparece como el movimiento más rico y complejo de todos. Es un movimiento que va más allá de los límites programáticos que cualquier artista o grupo de artistas haya querido marcarle. Acaso se podría decir que gran parte del arte moderno está inmerso en una «condición expresionista», ya que la mayor parte de los artistas contemporáneos, y los más valiosos en particular, sintieron y sienten los temas del expresionismo como propios. En efecto, tales temas están muy lejos de estar agotados; continuarán formando parte de la problemática del arte de hoy mientras dure la alienación del hombre. La evasión y la protesta son dos términos fundamentales de esta problemática, términos de los que las diversas soluciones expresionistas nos ofrecen ejemplos variados, sin excluir la transformación de la protesta en lucha activa. Realmente, son pocos los artistas que no hayan sido conquistados por tales instancias del expresionismo. Picasso, en un determinado momento, quedó literalmente cautivado por ellas. La fuerza de este movimiento se deriva del hecho de que nos esquivó los problemas que los últimos años del siglo pasado habían dejado en herencia al nuevo siglo. En suma, la problemática del expresionismo, cualesquiera que fueran las soluciones que se intentó darle, era una problemática *auténtica*, la única auténtica que se planteaba a los artistas europeos de comienzos de siglo. Por tanto, el movimiento expresionista en su conjunto no fue movimiento «formalista» sino de «contenido» y por lo menos en una parte de él palpitan con fuerza, algunos de los motivos de fondo de la historia de nuestro tiempo.

Capítulo quinto

La negación dadaísta

Una definición de Tzara

El movimiento dadaísta nació en Züric en 1916. Al tratar de explicar las razones de este venturoso nacimiento, Tristan Tzara, en una entrevista concedida a la radio francesa en 1950, declaraba:

> Para comprender cómo nació Dadá es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande el disgusto se hacía extensivos a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos. No hay que olvidar que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba lo humano, y que el mal gusto con pretensiones de elevación campaba por sus respetos en todos los campos del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que tenía de más odioso…

Anteriormente y en otro sitio Tzara había escrito:

> Dadá nació de una exigencia moral, de una voluntad implacable de alcanzar un absoluto moral, y del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas as creaciones del espíritu, debía afirmar su preeminencia sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, sobre las cosas muertas y sobre los bienes mal adquiridos. Dadá nació de una rebelión que entonces era común a todos los jóvenes una rebelión que exigía una adhesión completa individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial. La frase de Descartes: «No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres», la habíamos puesto como cabecera de una de nuestras publicaciones. Significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos y que queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, y probar su justeza.[1]

Acerca del origen del nombre «Dadá», Hans Arp cuenta en una revista del movimiento, en 1921, lo siguiente:

> Declaro que Tristan Tzara encontró la palabra *Dadá* el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra, que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo. Ello ocurrió en el Café Terasse de Zürich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá.

Tzara, por su parte, añade: «Por casualidad encontré la palabra Dadá en el diccionario Larousse». Y Ribemont-Dessaignes confirma que todo se debió al azar de un «abrecartas que se deslizó fortuitamente entre las páginas del diccionario».[2] Pero Tzara también ha dado otras explicaciones:

> Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder su tiempo con una palabra que no significa nada […]. El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico; hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada DADÁ. El cubo y la madre en cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADÁ. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: DADÁ…[3]

Sin embargo, Tzara advierte a continuación claramente que la palabra Dadá sólo un símbolo de rebelión y de negación.

El Cabaret Voltaire de Zürich

En aquella época Zürich era el refugio de innumerables personajes irregulares. Había desertores, emigrados políticos, objetores de conciencia, agentes secretos y hombres de negocios más o menos limpios. Había también artistas, literatos y poetas, aterrizados allí por los motivos más diversos. Tzara y Janeo, sorprendidos por la declaración de guerra de Rumanía, su patria, se vieron obligados a permanecer en Zürich, donde ya se hallaban por motivos de estudio: Tzara, matriculado en los cursos de filosofía, y Janeo, en arquitectura. Arp había ido allí para ver a su madre. Alemán de nacionalidad, gozaba de particular indulgencia por parte de las autoridades francesas, dada su calidad de alsaciano. Hugo Ball, anteriormente enrolado en el ejército alemán, había elegido Suiza porque no tenía ninguna intención de seguir vistiendo el uniforme. Huelsenbeck, declarado inútil, había abandonado Alemania para ir a Zürich, ya que no quería convertirse en una víctima del conflicto. Fueron estos hombres los que dieron vida al Cabaret Voltaire, donde nació, en 1916, el dadaísmo.[4]

El Cabaret Voltaire estaba en el número 1 de la Spielgasse. Ese mismo año, y en el número 12 de la misma calle, vivía Lenin con su mujer Krupskaia. Los dadaístas se encontraban a menudo a Lenin por la calle, pero

ignoraban por completo quién fuese. Según Lacôte[5], Tzara incluso había jugado al ajedrez con Lenin en el café Terasse. El hecho es que en aquella época la política, en el sentido específico del término, no interesaba demasiado al grupito de intelectuales que habían creado el movimiento más subversivo de la historia del arte y de las letras. Sólo un año más tarde, es decir, cuando ya Lenin, encerrado en el famoso vagón precintado, se encontraba desde hacía tiempo en Rusia y se había puesto a la cabeza de la revolución, Tzara y sus amigos saludarán los hechos de octubre como algo que daría un rudo golpe a la guerra.

> Cuando en 1917 Platten —escribe Tzara— regresó a Zürich trayéndonos de Moscú noticias frescas de la revolución que ponían en su justa luz la imagen que nos habíamos hecho de ella, y que una astuta campaña había oscurecido sistemáticamente, estalló un movimiento insurreccional, seguido de una huelga general. Se esperaba que este movimiento se pudiera extender a los restantes países beligerantes, poniendo fin a la guerra, de acuerdo con los principios de Kienthal y de Zimmerwald. Es sabido que la socialdemocracia había decidido otra cosa. En esta ocasión, entre los dadaístas de Zürich, Ball (que a partir de este momento se dedicará exclusivamente a la actividad política), Serner y yo mismo saludamos la revolución rusa en la medida en que constituía el único medio capaz de poner fin a la guerra, y ello con una premura tanto mayor en cuanto que nosotros ya habíamos tomado posiciones contra el pacifismo plañidero y humanitario, cuyas llamadas a los buenos sentimientos, bastante en boga en ese momento, nos parecían especialmente dañinas. ¿Acaso no podían adormecer en una cuna de ilusiones las voluntades de quienes estaban destinados a actuar en el plano de la lucha?[6]

Sin embargo, y a pesar de este saludo, no se puede decir que el movimiento dadaísta de Zürich se comprometiese directamente en el campo de la acción revolucionaria, cosa que en cambio hicieron los dadaístas de Alemania, donde el movimiento nacido en Suiza se extendió rápidamente. Allí los seguidores de Dadá se unieron a la Liga Espartaquista, y bastantes de ellos, en Berlín y en Colonia, tomaron parte en las luchas callejeras. En Colonia el poeta, pintor y editor dadaísta Baargeld llegó a fundar el Partido Comunista de Renania.

El dadaísmo de Zürich se mantuvo en el ámbito de una violenta negación intelectual, llegando, sin embargo, a una definición más clara de su propia actitud. Como en el expresionismo alemán, el fondo de tal actitud era la protesta contra los falsos mitos de la razón positivista. Sin embargo, en el dadaísmo la protesta se llevaba furiosamente a sus últimas consecuencias, o sea, a la negación absoluta de la razón: «El agua del diablo llueve sobre mi razón», dirá Tzara. En otras palabras, el irracionalismo psicológico y metafísico del que brota el expresionismo, en el dadaísmo se convierte en el eje metódico de un nihilismo sin parangón. El expresionismo todavía creía en el *arte*; el dadaísmo rechaza hasta esta noción. Es decir, su negación actúa no sólo contra la sociedad, que también es blanco del expresionismo, sino contra todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y las

costumbres de esa sociedad. Y precisamente el arte, considéreselo como es quiera, es siempre un producto de esa sociedad que y hay que negar *in toto*.

Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección rotura la perfección. Por tanto, en su rigor negativo también está contra el *modernismo*, es decir, el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos, en última instancia, de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla, aunque sea nueva y distinta, sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia. Ninguna esclavitud, ni siquiera la esclavitud de Dadá sobre Dadá. En cada momento, para vivir, Dadá debe destruir a Dadá. No existe una libertad establecida para siempre, sino un incesante dinamismo de la libertad, en la que esta vive negándose continuamente a sí misma.

El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier modo para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dadá es más el *gesto* que la *obra*; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido por los dadaístas para expresase.

Desde este punto de vista, el dadaísmo también va más allá del significado o de la simple noción de movimiento, para convertirse en un modo de vida. El sentido de su áspera polémica contra el *Arte* y la *Literatura*, con mayúsculas, debe verse precisamente en el hecho de que en ellos, hipócritamente dedicados a captar los «valores eternos del espíritu», la vida había sido abolida y segregada. Dadá, en cambio, era el deseo agudo de transformar la

poesía en *acción*. Era, en suma, el intento más exasperado de soldar esa fractura entre arte y vida cuyo primero y dramático anuncio había sido dado por Van Gogh y Rimbaud. Muchos elementos postizos y exteriores se mezclaron con el dadaísmo desde el principio, pero no hay duda de que ése es su significado más auténtico.

Los manifiestos

En el plano teórico, si se puede hablar de «teoría» en el caso del dadaísmo, los escritos de Tzara siguen siendo, sin duda, los textos fundamentales, desde *La première aventure celeste de Mr. Antipyrine*, de 1916, a los manifiestos de 1918 y 1920. El estilo, el lenguaje y el léxico de estas páginas son de una excelente novedad, explosivos, nerviosos, insolentes y sorprendentes. Humores filosóficos, satíricos, bufonescos y líricos se confunden con una tensión intelectual auténtica, con una auténtica ansia que da a la desenvoltura verbal de Tzara una fuerza real más allá de lo meramente escandaloso:

> Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocernos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo en las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas […] rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones […] He ahí un mundo vacilante que huye y he ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos. He ahí un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos más sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa interior de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro […]. Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual […] Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que halla que todo está en orden: —Continuad, muchachos, humanidad […] la ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: —Todo está en orden, haced el amor y rompeos las cabezas; continuad, muchachos, hombres, amables burgueses, periodistas vírgenes… —Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. La lógica siempre es falsa […]. La moral consume como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han impuesto la impasibilidad ante los agentes de policía, causa de nuestra esclavitud, pútridas ratas de las que está repleto el vientre de la burguesía, y que han infectado los únicos corredores de nítido y transparente cristal que aún seguían abiertos a los artistas […] todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa, que cumplir. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos […]. Toda forma de aseo susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dadá […]; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidos entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá: todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios

> de lucha Dadá; abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología: Dadá; abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá […]. Libertad: Dadá, Dadá. Dadá, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la vida.[7]

La energía de Dadá le vino, sobre todo, de los intelectuales no artistas o de aquellos artistas que sabían manejar su pluma espléndidamente, como Arp, Baargeld, Van Doesburg, Hausmann, Picabia y Schwitters. La realidad es que en el momento en que nace Dadá, en el campo del arte ya estaban afirmadas todas las principales tendencias modernas. Así, el dadaísmo terminó siendo anticubista, antifuturista y antiabstraccionista con los medios, los hallazgos y las innovaciones del cubismo, del futurismo y del abstraccionismo. Lo que se llama «arte dadaísta» no es, ciertamente, algo definido ni claramente enunciado, sino una verdadera miscelánea de ingredientes que ya apuntan en los otros movimientos . Y, sin embargo, en los productos más auténticos de arte Dadá hay algo distinto, algo que nace de una poética profundamente diferente. En efecto, mientras el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo constructivista tienen una base positivista, el dadaísmo, como el expresionismo, se apoya en la base contraria. Por tanto, aunque emplee los medios de esas tendencias figurativas, es bastante distinto el proceso de su creación artística, en el caso de que se trate de «creación». Efectivamente, lo que caracteriza a la «creación» de la «obra» Dadá no es una razón ordenadora, una búsqueda de coherencia estilística ni un módulo formal. Los motivos de naturaleza plástica que interesan a los demás artistas no interesan en absoluto a los dadaístas. Así, ellos no «crean» obras, sino que fabrican objetos. Lo que interesa en esta «fabricación» es, sobre todo, el significado polémico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la supremacía del azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre «auténticas» obras de arte. Por tanto, a estos «objetos» dadaístas va unido esencialmente un gusto polémico, una arbitrariedad irreverente y un carácter del todo provisional, bastante alejados de la idea de constituir un ejemplo estético, como, en cambio, era el caso de los cubistas, los futuristas y los abstractos. Esto es, pues, lo que hay que descubrir en los objetos dadaístas, más allá de sus eventuales semejanzas con los productos de las otras tendencias.

Es el mismo Tzara el que en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* de 1920 sintetizó eficazmente tal método de «fabricación». Veamos, por ejemplo, qué es lo que aconseja «para hacer un poema dadaísta»:

> “Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recortad el artículo.

Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.

Agitad dulcemente.

Sacad las palabras unas detrás de otra, colocándolas en el orden en que las habéis sacado.

Copiadlas concienzudamente.

El poema está hecho.

Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora…”.[8]

Este es el punto extremo de la rebelión dadaísta. En esta «poética» se expresaba la aspiración de los dadaístas a una verdad que no estuviese sujeta a las reglas establecidas por una sociedad desagradable y enemiga del hombre: reglas políticas, morales y también artísticas. Finalmente, esta poética era además un «gesto»; pertenecía a aquellos modos rotundos, intransigentes y exclusivos con los que Dadá presentaba batalla a la mentalidad pequeño-burguesa, académica y reaccionaria que, frecuentemente, anidaba incluso entre aquellos artistas que se creían de vanguardia. Muchas «obras»” dadaístas fueron «fabricadas» con el método de la «poesía en el sombrero», es decir, recogiendo los elementos más disparatados y poniéndolos juntos según la casualidad de sus formas, de sus colores o de su materia.

Uno de los artistas más consecuentes en la fabricación de «obras» de este tipo fue Kurt Schwitters, de Hannover, que dadaísticamente se forjó en 1919 un dadaísmo propio, llamado por él «Merz», terminó que parece ser mutilación de la palabra *Kommerz*, como si quisiera poner de relieve lo anticomercial de la vanguardia.[9] Schwitters utilizaba de todo: trozos de madera, de hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etcétera. Sus obras estaban hechas exclusivamente con estos materiales. No usaba estos elementos como los cubistas o los futuristas, los cuales, en general, sólo parcialmente introducían alguno de ellos en el cuadro, absorbiéndolo en el conjunto del color y de la composición. Las «obras» de Schwitters sólo se componían de este material heterogéneo y mostrenco. Grosz, al recordar a Schwitters en su autobiografía, dice que el producto de esta actividad dadaísta recibía el nombre de «pintura de la inmundicia». Las «obras» de Schwitters dejaron de ser dadaístas cuando intentó emular con sus fragmentos al cuadro cubista y al cuadro abstracto, es decir, cuando intentó dar a su producción un valor «estético», transformando académicamente en cifra la primera intuición dadaísta: en efecto, la repetición es la muerte de Dadá.

Dadá en Nueva York

Pero si la producción Dadá es verdaderamente un «gesto», entonces los artistas dadaístas por excelencia fueron Duchamp y Picabia, los cuales en 1917 y en Nueva York se entregaron a una actividad análoga y aún más avanzada que la de los dadaístas suizos y alemanes. Ya en 1913-1914, en París, Duchamp había tomado un portabotellas y una bicicleta y los había firmado tan campante como «obras» suyas. En cambio, en Nueva York llegó a enviar a la exposición del Salón de los Independientes un urinario, un producto comercial fabricado en serie, con el título de *Fuente*. La noche de la inauguración, su amigo Arthur Cravan, que debía pronunciar una conferencia sobre la pintura, se presentó ante el público selecto, elegante e intelectual, completamente borracho, arrastrando una maleta que vació sobre la mesa, desparramando ropa interior sucia y empezando a desabotonarse entre la indignación de los presentes y los gritos de las señoras, que escondían púdicamente el rostro. Sólo la policía consiguió alejar a aquel extraño conferenciante.[10]

Duchamp y Cravan habían actuado como auténticos dadaístas. En aquella época Duchamp hace salir en Nueva York tres pequeñas publicaciones: dos números de *The Blindman* y *Rongwrong*. Picabia, por su parte, edita la revista 391, donde publica sus dibujos de esquemas mecánicos y de objetos fielmente copiados (una hélice, una lámpara eléctrica) y escribe incluso poesías. Con Duchamp y Picabia también está Man Ray, el cual dará comienzo a una serie de «obras» compuestas por materias extrapictóricas heterogéneas, pero que sobre todo en el campo de la fotografía alcanzará resultados notables, con auténticas radiografías del mundo real que, según la expresión de Hugnet, acentúan su misterio poniéndolo al desnudo. Estas fotografías, dominadas por un gusto de ciencia mixtificada, fueron llamadas, del nombre de su autor, *rayografías*. En 1918, ya de regreso en Europa, Picabia irá a Zúrich a conocer a Tzara. Aquí se da cuenta de que Dadá coincide con sus humores y se convierte en uno de sus más activos defensores.

Dadá en Alemania

Los resultados figurativos más interesantes del dadaísmo, sin embargo, son ciertamente los conseguidos en Alemania, tanto por el grupo de Berlín como por Max Ernst en Colonia. En efecto, son estos dadaístas los que inventan el

fotomontaje, nombre adoptado de común acuerdo por Grosz, John Heartfield, Baader, Hoech y Hausmann.[11]

En Berlín fue impreso, en abril de 1918, el primer manifiesto dadaísta de Huelsenbeck. En este texto, entre otras cosas, se afirmaba:

> El arte depende en su ejecución y dirección del tiempo en que vive y los artistas son los creadores de su época […] Los mejores artistas, los más inauditos, serán aquellos que, a cada hora, sumerjan los bordes de su cuerpo en el fragor de las cataratas de la vida y sangren de las manos y del corazón. ¿Acaso el expresionismo ha satisfecho nuestra espera de un arte que fuese el «ballotage» de nuestros intereses vitales?
>
> ¡No! ¡No! ¡No!
>
> ¿Acaso el expresionismo ha satisfecho nuestra esperanza de un arte que quemase la esencia de la vida en la carne?
>
> ¡No! ¡No! ¡No!
>
> Bajo el pretexto de una vida interior, los expresionistas de la literatura y de la pintura se reunieron en una generación que hoy ya pide el aprecio de la historia, de la literatura y del arte, y presenta su candidatura para obtener una honorable aprobación burguesa […]. El expresionismo, hallado en el extranjero, se convirtió en Alemania, como todo el mundo sabe, en un gran idilio a la espera de una buena pensión: no tiene nada que ver con las tendencias de los hombres activos.
>
> Los firmantes de este manifiesto se han agrupado bajo el grito de combate
>
> ¡¡¡DADÁ!!!
>
> para la difusión de un arte que realice las nuevas ideas. ¿Que es, pues, el dadaísmo?
>
> La palabra Dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad que nos rodea: con el dadaísmo una nueva realidad toma posesión de sus derechos. La vida aparece en una simultánea confusión de ruidos, de colores y de ritmos espirituales que en el arte dadaísta son inmediatamente recogidos por los gritos y las fiebres sensacionales de su audaz psique cotidiana, y en toda su brutal realidad. He aquí la encrucijada bien definida que distingue el dadaísmo de todas las demás tendencias del arte y, sobre todo, del futurismo, que algún imbécil, últimamente, ha interpretado como una nueva edición del impresionismo.
>
> Por primera vez, el dadaísmo no se sitúa de manera estética ante la vida […]. Ser dadaísta puede querer decir unas veces ser comerciante, político más que artista, o no ser artista por casualidad ¡Vivan los acontecimientos dadaístas de este mundo! ¡Estar en contra de este manifiesto significa *ser dadaísta*![12]

En este manifiesto ya se rozaba en cierto punto el problema de los *materiales nuevos en la pintura*. Pero en el mismo mes del mismo año Raoul Hausmann abordaba el tema con su propio manifiesto, titulado *Cinema sintético de la Pintura*. Sin embargo, la idea del *fotomontaje* se le ocurrió a Hausmann unos meses más tarde, durante su estancia en la isla de Usedom, en el mar Báltico. En casi todas las casas de aquella isla había colgada de la pared una litografía en colores que representaba la imagen de un granadero sobre el fondo de un cuartel. Para hacer más personal esta especie de recuerdo militar, en muchas casas la cara original del granadero había sido sustituida por la fotografía del familiar que había sido o era soldado. Este hecho sugirió a Hausmann la idea de componer «cuadros» con fotografías recortadas. De regreso a Berlín, se

entregó a ello, utilizando fotografías de prensa y de cinc, y participó su descubrimiento a sus amigos dadaístas de la capital.[13] Pero ésta es la versión de Hausmann. En realidad, John Heartfield había empezado a fabricar sus «montajes» ya en 1914, es decir, cuando en el frente de guerra, y queriendo burlar la censura, enviaba extrañas postales compuestas de recortes de periódicos y revistas, en las cuales imágenes contrastantes venían aparejadas con intenciones críticas y desmitificadoras. Estas postales fueron el origen del fotomontaje político de Dadá.

En 1931, en el Museo de Artes y Oficios, se montó una exposición histórica del fotomontaje, y en aquella ocasión el mismo Hausmann trató de definir su carácter y desarrollo:

> Los primeros creadores de fotomontaje, los dadaístas —dijo en la inauguración—, partían del punto de vista, para ellos incontestable, de que la pintura de la época de la guerra, el expresionismo postfuturista, había fracasado a causa de su no-objetividad y de su falta de convicción, y de que no sólo la pintura, sino todas las artes y sus técnicas tenían necesidad de un cambio revolucionario fundamental para seguir en relación con la vida de su época. Los miembros del Club Dadá no estaban interesados, naturalmente, en elaborar nuevas reglas estéticas, siguiendo las cuales se habría realizado el arte. En primer lugar, ellos se preocupaban de las aptitudes excitantes del nuevo material, y, a través de él, de la renovación de las formas del contenido nuevo. Dadá, que era una especie de crítica cultural, no se detenía ante nada. Y es exacto que una gran parte de los primeros fotomontajes perseguía con mordiente ironía los acontecimientos contemporáneos. Pero la idea del fotomontaje es tan revolucionaria como su contenido, su forma es tan subvertidora como la aplicación de la fotografía a textos grabados, que, juntos, se transforman en un filme estático. Los dadaístas […] fueron los primeros en servirse de la fotografía como material para crear, con la ayuda de estructuras bastante diversas y a menudo heteróclitas y de significado antagonista, una nueva entidad que arrancara del caos de la guerra y de la revolución un reflejo óptico intencionadamente nuevo. Ellos sabían que una nueva potencia de propaganda se hallaba implícita en este método, y que para desarrollarla y absorberla la vida contemporánea no era lo bastante audaz.
>
> Luego, las cosas cambiaron bastante […]. El fotomontaje en su forma primitiva era una explosión de puntos de vista y un intravórtice de azimut En su complejidad, al ir más allá de la pintura futurista, sufrió, mientras tanto, una evolución que se podría llamar constructiva. Por doquier se impuso la conciencia de que el elemento óptico ofrece posibilidades muy variadas. El fotomontaje permite elaborar las fórmulas más dialécticas, en razón del antagonismo de las estructuras y de las dimensiones, por ejemplo, de lo áspero y de lo liso, de la vista aérea y del primer plano, de la perspectiva y de la superficie plana. La técnica del fotomontaje se ha simplificado sensiblemente en razón de su campo de aplicación que es, sobre todo, la propaganda política y la publicidad comercial. La claridad necesaria que los slogans políticos y comerciales exigen influirá cada vez más en sus medios de equilibrar los contrastes más impresionantes y alejará los caprichos de la primera hora. El momento dialéctico de las formas, que constituye la particularidad del fotomontaje, le seguirá garantizando una supervivencia prolongada y propicia […]. Se puede pretender que el fotomontaje triunfe tan bien como la fotografía o el cine, dando su contribución al desarrollo de nuestra visión y de nuestra conciencia de las estructuras ópticas, psicológicas y sociales en un sentido sorprendente, y ello gracias a la exactitud de los datos, en los que el contenido y la forma, el sentido y la apariencia forman una sola unidad”[14].

Cuando Hausmann pronunciaba estas palabras, el fotomontaje ya había tenido un rotundo éxito. Liberado de la casualidad y del automatismo de sus

elementos heterogéneos y del gusto por el absurdo del dadaísmo, se había impuesto especialmente en la URSS como instrumento de propaganda política y pedagógica, en el ámbito de aquel Frente de Izquierda de las Artes, el Lef, cuyo animador fue Maiakovski. Poco más tarde, los fotomontajes antihitlerianos de Heartfield, de una extraordinaria eficacia, darán a este género de expresión moderna su forma más acabada. Así, precisamente como quería Dadá, arte y vida habían terminado por mezclarse estrechamente de forma directa, transitoria y contingente en la crónica de todos los días, en las paredes de las calles y en los escaparates.

Una de las características de Dadá había sido, precisamente, el querer romper la barrera de los géneros literarios y artísticos: el cuadro-manifiesto-fotografía era exactamente un resultado obtenido en el sentido de esta búsqueda, como las poesías dibujadas, el grabado tipográfico figurativo y los poemas fonéticos. El fotomontaje resultaba ser un arte sin mayúscula, sin pretensiones de eternidad, inmerso por completo en lo inmediato real. Por tanto, si lo que escribió Willy Verkauf es verdad, esto es, que en el dadaísmo, aunque sea confusamente, se advierte la «profunda nostalgia de una comunión creadora entre el arte y el pueblo», porque los dadaístas «no se contentaban ya con un arte que se había convertido en un negocio puramente privado», deseando, sobre todo, «poner este arte de acuerdo con el hombre activo, con la vida que late en su plenitud»; si esto es verdad, entonces no se puede decir que la evolución del fotomontaje fuera contraria al «espíritu» del dadaísmo. Por ello, su afirmación, incluso en las transformaciones que experimentó, fue, sin duda, una victoria de Dadá”**[15]**.

Pero quien hizo la aportación más aguda a la experiencia del fotomontaje dadaísta puro fue Max Ernst, hasta el punto de que algunos, como Aragón, terminaron por considerarlo inventor de este género.**[16]** En realidad, no prestó atención al fotomontaje hasta 1919. El mismo Ernst ha contado cómo se le ocurrió la idea del fotomontaje, en una página de gran interés, no sólo por esto, sino también porque en ella hay mucho del surrealismo que vendría después:

> Un día del año 1919, hallándome con tiempo lluvioso en una ciudad a orillas del Rhin, me quedé sorprendido por la obsesión que provocaban en mi mirada irritada las páginas de un catálogo ilustrado donde figuraban objetos para demostraciones de carácter antropológico, microscópico, psicológico, mineralógico y paleontológico. Vi reunidos elementos de figuración tan distantes que el mismo absurdo de este conjunto provocó una súbita intensificación de mis facultades visionarias e hizo nacer en mí una sucesión alucinante de imágenes contradictorias, imágenes dobles, triples y múltiples, superponiéndose unas a otras con la persistencia y la rapidez propias de los recuerdos de amor y de las visiones del duermevela. Estas imágenes pedían nuevos planos para sus encuentros en un nuevo plano desconocido (el plano de la no-conveniencia). Entonces, era suficiente añadir a estas

páginas de catálogo, pintando o dibujando, y reproduciendo dócilmente sólo *lo que veía en mí*, un color, una señal de lápiz, un paisaje extraño a los objetos representados; el desierto, un cielo, un corte geológico, un suelo, o una sola línea recta como horizonte, para obtener una imagen fiel e inmóvil de mi alucinación; para transformar en drama revelador de mis más secretos *deseos* lo que poco antes no eran más que triviales páginas de publicidad”[17].

Así, lo casual y lo absurdo dadaístas se complican y ya tienden a abrirse a un clima de extásica fantasía, de realidad metafísica. No escribimos aquí sin intención esta palabra. En efecto, precisamente en esta época, Ernst pudo conocer la colección de litografías de De Chirico titulada *Fiat Modes*, que ejerció en él una influencia vivísima. La metafísica de De Chirico hará luego de vehículo hacia el surrealismo.

Pero en este período los fotomontajes de Ernst mantenían aún una violencia provocadora de auténtica naturaleza dadaísta, en particular los fotomontajes que expuso en Colonia a comienzos de 1920 Toda la exposición, organizada por él, Baargeld y Arp, que había regresado a Colonia desde Zürich, tenía este tono de abierta provocación. La exposición de cuadros, esculturas y objetos diversos tuvo lugar en el patio de un café del centro. Para llegar a él había que pasar por los retretes. A la entrada, una muchacha vestida de primera comunión recitaba versos obscenos. En medio del patio se alzaba un objeto de madera dura de Ernst, y al lado un hacha atada a una cadena: el público era invitado a empuñar el hacha y a destruir la «escultura». En un rincón, Baargeld había colocado un acuario lleno de un líquido rojo como la sangre, en cuyo fondo se movía una cabellera femenina. Finalmente, en torno se hallaban colgados los fotomontajes, de carácter sacrílego, escandaloso y sexual. Los visitantes, furiosos, en varias ocasiones devastaron el local y destrozaron las obras, hasta que las autoridades prohibieron la exposición.

Esta manifestación era análoga a todas las manifestaciones Dadá, cuyo primer modelo fue el Cabaret Voltaire de Zürich.[18] Se trataba de manifestaciones en la que el humor sarcástico y prepotente de los dadaístas se empleaba con el exclusivo fin de provocar las iras de los bienpensantes que caían por sus tertulias. A veces, especialmente en Berlín, la corrupción de la postguerra y la decadencia de las costumbres aparecían en estas manifestaciones. Entonces, los gordos burgueses alemanes se alborozaban bajo el fuego cruzado de los insultos: «¡Eh, tú, el de la derecha! ¡No te rías, cabrón!», gritaba un dadaísta. O bien: «Cierra el pico o te doy de patadas en el culo». Cuando un dadaísta se levantaba para leer versos, otro gritaba: «¡Alto! ¡No querrás dar nuestro arte en pasto a estos idiotas!»[19]. Y los gordos burgueses acababan bajo las mesas muertos de risa y llenos de litros de

cerveza. Ni siquiera el dadaísmo con su consumada técnica de la provocación conseguía «desmontar» a estos embarazosos personajes de la Alemania postbélica. Evidentemente, el insulto y el sarcasmo no eran instrumentos resolutivos. Y bastantes dadaístas, como se ha recordado, terminaron por seguir otros caminos.

El clima a partir del cual los dadaístas más vivos se movieron hacia medios expresivos y hacia posiciones que superasen la inicial anarquía fue soberbiamente descrito por el gran director teatral Erwin Piscator, que en su volumen *El teatro político*, publicado en 1929, evocaba así los días de aquel año:

> En Berlín vi de nuevo a Herzfelde, que me puso en contacto con su grupo; su hermano Hellmut (que más tarde se llamó John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. La mayoría de ellos pertenecía al Dadá. Se discutía hasta el infinito de arte, pero siempre y sólo en relación con la política. Y siempre llegábamos a la conclusión de que este arte, si pretendía tener el mínimo valor, sólo podía ser un arma para la lucha de clases. Angustiados por los recuerdos que dejábamos a nuestras espaldas, desilusionados en nuestras esperanzas y de la vida, veíamos la salvación del mundo sólo en la extrema consecuencia; lucha organizada, conquista del poder. Dictadura. Revolución mundial. Rusia era nuestro ideal y este sentimiento era tanto más fuerte y escribíamos en nuestras banderas del arte la palabra «acción» con un color aún más rojo, cuanto en lugar de la victoria esperada nos llegaban una tras otra noticias de la derrota del proletariado. (Y así, de la plenitud de los sentimientos de aquellos días se pasó a la lucha áspera y sin *pathos* en que hemos crecido). Llevamos a su sepultura a Liebknecht, que había sido la fanfarria de la voluntad de paz que nos había llegado hasta las trincheras a través de las alambradas espirituales que se habían cuidado de alzar a nuestras espaldas. Y luego a Rosa Luxemburgo. *El camino del Gólgota* fue: la Unter den Linden, las Caballerizas, la Chaussestrasse (…) todos juntos entramos en la Liga Espartaquista.

Y en este clima precisamente, como se ha visto, se desarrolló el expresionismo alemán.

Dadá en París

Hacia finales de 1919 —cuenta André Breton— Tzara llega a París como un Mesías. A las primeras palabras que pronuncia me parece descubrir en él una riquísima vida interior, y yo acepto sin vacilar sus más arriesgadas propuestas”.**[20]** En realidad, el grupo parisiense, compuesto por Picabia, Aragón, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes, el mismo Breton, Péret y otros, estaba en marcha desde hacía algún tiempo. Breton había leído con Apollinaire los primeros números de la revista de Zúrich *Dadá* ya en 1917, y a comienzos de 1919 la revista *Litterature*, dirigida por él mismo y Soupault, se había interesado por el movimiento mientras sus colaboradores más jóvenes hallaban cobijo en *Dadá III* y *Dadá IV-V*.

Con la llegada a París de Tristan Tzara empiezan en esta capital las manifestaciones dadaístas. Algunas fueron famosas, como la del Festival Dadá en la Sala Gaveau o la de 1921 en la Sala de las Sociétés Savantes, conocida con el nombre de «Proceso a Barres». Mientras tanto, surgen otras revistas dadaístas: *Proverbe* de Eluard, *Cannibale* de Picabia y Z de Paul Dernée. El tono del dadaísmo parisiense es cáustico, brillante, impertinente y apodíctico:

> El futurismo ha muerto. ¿De qué? De Dadá […]. El cubismo construye una catedral con pastel de hígado *artístico*. ¿Qué hace Dadá? El expresionismo envenena las sardinas *artísticas*. ¿Qué hace Dadá? El simultaneísmo todavía está haciendo su primera comunión *artística*. ¿Que hace Dadá? El futurismo quiere subir en un lírico ascensor *artístico* ¿Qué hace Dadá? El unanimismo abraza el «todismo» y pesca con caña *artística*. ¿Qué hace Dadá? […]. Cincuenta francos de propina a quien encuentre el modo de explicarnos Dadá […]. Dadá ha existido siempre. La Santa Virgen fue dadaísta. Dadá nunca tiene razón. ¡Ciudadanos, compañeros, señoras y caballeros, desconfíen de las imitaciones! Los imitadores de Dadá quieren presentar a Dadá en una forma *artística* que nunca tuvo. ¡Ciudadanos!, hoy os presentan en una forma pornográfica un espíritu vulgar y barroco que no es absolutamente la idiotez pura reclamada por Dadá, sino el *dogmatismo y la imbecilidad pretenciosa*.[21]

No es posible seguir la apretada crónica dadaísta en París. Sin embargo, es necesario subrayar el sentido del *activismo* Dadá. Con el escándalo, la agitación y las cabezonerías, estos intelectuales buscaban colmar el vacío, la desesperación y la náusea que la guerra y la posguerra habían provocado en ellos. El agitarse, el moverse, el gritar, el insultar eran modos de no escuchar la voz de la angustia Para algunos, el *activismo* Dadá era una especie de acrobacia volante sin red, era un modo de sentirse vivos en un continuo riesgo intelectual.

Existió un pesimismo Dadá, una especie de humor negro, dinamitero e incivil. El amigo más querido de Breton, el protodadaísta Jaques Vaché, aquel que el 24 de junio de 1917, en el estreno de *Les mamelles de Tirésias*, entró vestido de oficial ingles en la platea empuñando un revólver apuntando a los espectadores escandalizados por el prodigioso erotismo de Apollinaire; Vaché, ahogado por la angustia, se había matado en Nantes en 1918. Los dadaístas franceses, herederos de Rimbaud, pensaban seguir viviendo cauterizando sus llagas con el *activismo* provocador. Esto fue el dadaísmo francés en su momento más puro. Por tanto, no es el caso de buscar grandes resultados artísticos o literarios en el breve período de vida de este movimiento. Los bigotes que Duchamp dibujó en el rostro de la *Gioconda* leonardesca, firmando la reproducción como obra suya, o el mono vivo que Picabia quería atar dentro de un marco vacío para exponerlo en una exposición colectiva[22] acaso sean las «obras» dadaístícamente más

completas. Pero Dadá, precisamente por ello, no podía prolongar su existencia. Era un movimiento de emergencia, no algo que pudiese reestructurarse, encarrilarse por vías más normales, adquirir una patente legal de identidad y elegirse una morada en la que establecerse para toda la vida. Por tanto, era justo, y entraba en la «lógica» dadaísta, que Dadá matase a Dadá.

El verdadero final del dadaísmo tiene ahí su explicación, y no en las varias controversias que estallaron en su época entre Breton y Tzara. En Berlín, oportunamente ya en 1920, el dadaísmo se había terminado como movimiento. En París su final inevitable tendrá lugar en 1923: un final inevitable pero consciente. Muchos años más tarde, Izara hablará de un «final voluntario». El año anterior, en la nueva serie de *Litérature*. Breton había dejado bien marcado su definitivo alejamiento del dadaísmo con el breve texto *Lâchez tour*. «Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra esposa, abandonad a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y vuestros dolores…»[23].

Es de nuevo Tzara quien expresa claramente el punto esencial de la cuestión general de la actividad dadaísta de aquellos años: «Es cierto —afirma— que la *tabula rasa* elegida por nosotros como principio directivo de nuestra actividad no tenía valor más que en la medida en que otra cosa la hubiera sustituido».[24]

Lo que fuese esa *otra cosa* era algo que los dadaístas no sabían claramente, pero, ciertamente, no podía prescindir del hombre: el hombre liberado, a través de aquellas *destrucciones necesarias* preconizadas por Rimbaud, de todas las incrustaciones que falseaban su fisonomía. Esta fue la ambición confusa pero profunda de Dadá. Por tanto, también Dadá aspiraba a una verdad humana no desfigurada. Pero lo decisivo en todo ello es su voluntad de quebrar las fronteras del arte y de la literatura para liberar las fuentes mismas de la poesía en el hombre. De ahí su definición de la poesía, no como medio de expresión, sino como actividad del espíritu; no como manifestación secundaria de la inteligencia y de la voluntad, sino como manera de ser y de vivir. Y no se trataba, ciertamente, del «vivir inimitable» de D'Annunzio, ni de la vida *como obra de arte*, sino de la búsqueda de una «libertad no concebible más que en la expresión total de la personalidad».[25] En el fondo, las palabras de Tzara, pronunciadas en 1950, no han perdido su antiguo contacto con la experiencia de Dadá: «Detesto a los literatos —dice Tzara— y no he dejado de amar lo que es vivo y a los que viven sin preguntar

el porqué ni el cómo de sus gestos más insignificantes».[26] Se sigue manteniendo la primacía de la vida sobre la estética, proclamada tantos años antes.

Así pues, se puede considerar que la definición del dadaísmo hecha recientemente por Arp (en 1957) es justa y, en cierto modo, concluyente: «Dadá fue la rebelión de los no creyentes contra los descreídos».[27] Era difícil decirlo mejor y de manera más concisa. Sólo hay que añadir que en estos no creyentes habitaba, secreta, una exasperada voluntad de creer.

Capítulo sexto

Sueño y realidad en el surrealismo

El problema de la libertad

Lo que Dadá no había podido hacer por su misma naturaleza lo intentó hacer el surrealismo. Dadá hallaba su libertad en la práctica constante de la negación; el surrealismo intenta dar a esta libertad el fundamento de una «doctrinal». Es el paso de la negación a la afirmación. Muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, lo mismo que muchos de los gestos, muchas de sus actitudes destructivas, el sentido general de su rebelión y hasta sus métodos provocadores; pero todo ello adquiere una fisonomía distinta.

Esta *pars destruens* toma un nuevo relieve porque va flanqueada por una parte constructiva. En efecto, si el anarquismo puro del dadaísmo apuntaba únicamente a los humores irrisorios de su polémica, llegando, todo lo más, a la concepción de la libertad como inmediato y vitalista rechazo de toda convención moral y social, el surrealismo se presenta con la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable. Al rechazo total, espontáneo y primitivo de Dadá, el surrealismo opone la búsqueda experimental y científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología. Dicho de otro modo, opone al anarquismo puro un sistema de conocimiento.

La posición de Dadá era una posición provisional, producida por la náusea de la guerra y perseguida en el derrumbamiento de la postguerra. Ahora los temas habían cambiado, en parte, y la situación tendía a permanecer congelada; los «escándalos» eran, por ello, menos eficaces para mantener vivo el significado de la revuelta intelectual contra la sociedad. Y, sin embargo, la fractura de la crisis continuaba abierta y seguía generando disgusto.

La conciencia de esta fractura en el surrealismo fue, desde el comienzo, agudísima: fractura entre arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. Por este motivo, todo el esfuerzo de los

surrealistas tendió a encontrar una mediación entre estas dos orillas, un punto de coincidencia que permitiera poner remedio a las laceraciones de la crisis. El elemento original de este movimiento reside, precisamente, en eso. En el expresionismo y en el propio dadaísmo también hallamos el sentimiento de la fractura y de la crisis, pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico.

El problema de la libertad, pues, sigue siendo el problema fundamental del surrealismo. Por ello, al igual que Dadá, tampoco se presenta como una escuela literaria o artística. El lema de Rimbaud, «La literatura es una idiotez», es también su lema: la puesta que está en juego es más importante que el arte de hacer cuadros o de escribir versos: está en juego el destino del hombre, su fortuna o su ruina en la tierra. Esto es lo que el surrealismo entiende, y en dirección a esa verdad sin sobreentendidos inicia su acción.

«El arte auténtico de hoy —escribe Breton en la época de la guerra de Marruecos, en 1926— está ligado a la actividad social revolucionaria: tiende a la confusión y a la destrucción de la sociedad capitalista».**[1]**

Y unos años más tarde concreta aún más:

> En el estado de crisis actual del mundo burgués, día a día más consciente de su propia ruina, yo creo que el arte de hoy debe justificarse como consecuencia lógica del arte de ayer y, al mismo tiempo, someterse lo más posible a una actividad de interpretación que haga estallar en la sociedad burguesa su malestar.**[2]**

He aquí, pues, otro de los aspectos nuevos del surrealismo: su voluntad de superar las posiciones de protesta y de rebelión para llegar a una explícita posición revolucionaria.

Sin embargo, según los surrealistas, el problema de la libertad presenta dos facetas: la de la libertad individual y la de la libertad social; por tanto, también deben ser dos las soluciones, si bien la libertad social, a la que se ha de llegar a través de la revolución, es premisa indispensable para realizar la completa libertad del espíritu.

De 1923 a 1935 la investigación teórica de Breton y de sus amigos se dirige a aclarar estos dos términos de la cuestión. Por ello, son muy frecuentes en los manifiestos, en los ensayos y en los poemas las referencias a este tema fundamental. Y siempre es Breton, el guía espiritual del movimiento, el que sabe resumir e iluminar con claridad los varios momentos de esta apretada historia de experiencias, de tentativas, de dudas y de contradicciones.

Dos nombres, que en la aventura surrealista tendrán un peso determinante, presiden esta investigación: Marx y Freud. Marx como teórico de la libertad social; Freud como teórico de la libertad individual. A este respecto, al

puntualizar las posiciones del surrealismo en una entrevista concedida en 1935, Breton decía:

> Nosotros proclamamos hace tiempo nuestra adhesión al materialismo dialéctico, todas cuyas tesis hacemos nuestras: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de la historia […], necesidad de la revolución social como término del antagonismo que se declara, en una determinada etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases). De la psicología contemporánea, el surrealismo considera esencialmente lo que tiende a dar una base científica a las investigaciones sobre el origen y las mutaciones de las imágenes ideológicas. En este sentido el surrealismo ha atribuido una particular importancia a la psicología del proceso del sueño, tal como Freud la ha explicado.**[3]**

Estamos frente a las dos almas del surrealismo: es decir, el alma heredera de los más inquietos espíritus románticos y el alma que quiere acoger el mensaje de la revolución socialista. El surrealismo está muy lejos de ser un todo único teóricamente compacto, y el esfuerzo de Breton por mantenerlo unido como movimiento no es nada fácil. Estas dos almas que constituyen los polos de la dialéctica surrealista, y que en el seno del mismo surrealismo continúan siendo el reflejo de la situación histórica real de fractura entre arte y vida, entre arte y sociedad, llevan a menudo a los surrealistas a soluciones unilaterales, o puramente literarias o puramente políticas. El punto de fusión de las dos almas se queda la mayoría de las veces en un estado de aguda nostalgia o de ansioso deseo: «El poeta futuro —escribirá Breton— superará la idea deprimente del irreparable divorcio entre la acción y el sueño»**[4]**. Pero lo que interesa subrayar aquí es el modo enérgico con que se planteó el problema. Es un mérito indiscutible del surrealismo haberse medido con tamaño problema y haber visto las posibilidades de resolverlo.

La voluntad del surrealismo de irrumpir en la historia, y hasta en la política, para crear las condiciones de la libertad material y espiritual del hombre, es una voluntad moderna; la única voluntad de volver a traer la cultura, más allá de la crisis, a un terreno creativo distinto donde la fractura quede colmada, y no con la repetición de una visión trasnochada, sino con la fuerza de una visión nueva. También en el expresionismo y en el dadaísmo afloró una exigencia semejante, y también hubo en ellos análogos intentos individuales de resolver el problema, pero lo que es decisivo en el surrealismo es que se trata de todo un movimiento que siente en su conjunto la necesidad de teorizar y realizar tal exigencia.

Es absolutamente imposible comprender el surrealismo sin tener presente este hecho. «*Transformar el mundo,* dijo Marx; *cambiar la vida,* dijo Rimbaud: para nosotros estas dos consignas son una sola».**[5]** Este es el

pensamiento de los surrealistas. Pero la enunciación alcanza aún mayor claridad: «*Es necesario soñar*, dijo Lenin; *es necesario actuar*, dijo Goethe. El surrealismo nunca quiso otra cosa; su esfuerzo pretende resolver dialécticamente esta oposición».[6] He aquí, pues, en qué se basa una de las razones de la profunda admiración de los surrealistas por un poeta como Lautréamont. En electo, fue Lautréamont quien elijo: «La poesía debe tener como objetivo la verdad práctica».

Posición política

El surrealismo se inclinó resueltamente hacia la política en el verano de 1925, un año después de la publicación del *Primer Manifiesto*, escrito por Breton. Dos años más tarde, Aragón, Breton, Eluard y Péret entraban en el Partido Comunista Frances. En 1930, la revista *Revolution Surrealiste* se transformó en *Le Surréalisime au Service de la Revolution*, y en la primera página del primer número publicaba un telegrama enviado por la Oficina Internacional para la Literatura Revolucionaria de Moscú, en el que se declaraba que los surrealistas eran fieles a las directrices de la III Internacional.

La crónica de las peripecias políticas de los surrealistas es bastante intrincada para seguirla en sus detalles. Las diferencias no tardaron en manifestarse, tanto entre los surrealistas y el Partido Comunista francés, como entre los mismos surrealistas. En 1933, Breton y Eluard abandonan el Partido Comunista. Sin embargo, la orientación general del movimiento no varía, ni en el plaño teórico ni en el práctico, de modo que la guerra de España unirá a todos los surrealistas contra el fascismo franquista.

En junio de 1936, casi dos años después de la heroica insurrección de los mineros de Asturias, en una conferencia celebrada en Londres, Eluard decía:

> Ha llegado el tiempo en el que todos los poetas tienen el derecho y el deber de afirmar que se hallan profundamente enraizados en la vida de los demás hombres, en la vida común […] Hay una palabra que jamás he oído sin sentir una gran emoción y una gran esperanza; la más grande, la de vencer a las potencias de la ruina y de la muerte que se ciernen sobre los hombres; esta palabra es: fraternización […]. Los poetas dignos de este nombre, como los proletarios, se niegan a ser explotados. La poesía verdadera está en todo lo que no se ajusta a esta moral, a una moral que, para mantener su orden y su prestigio, no sabe hacer otra cosa que construir bancos, cuarteles, cárceles, iglesias y prostíbulos. La poesía verdadera está en todo lo que libera al hombre de este bien espantoso, bien que tiene un rostro de muerte. Se halla en la obra de Sade, de Marx o de Picasso, como en la de Rimbaud, Lautréamont o Freud. Se halla también en la invención de la radio, en la exploración del *Tcheliuskin*, en la revolución de Asturias y en las huelgas de Francia y de Bélgica. Puede estar tanto en la fría necesidad, la de conocer o comer mejor, como en el gusto de lo maravilloso. Desde hace más de cien años los poetas descendieron de las cimas en que creían estar y caminaron por las calles, insultaron a sus maestros; ya no tienen dioses, se atrevieron a besar en la

> boca a la belleza y al amor, aprendieron los cantos de rebelión de la muchedumbre miserable y, sin dar muestras de disgusto, tratan de enseñarle los suyos propios.[7]

Estas palabras señalan bastante, por encima de las diferencias personales o de partido, la orientación viva, abierta y rica de los surrealistas en un momento difícil de la historia europea.

El automatismo

En el texto de Eluard queda por explicar la unión de estos nombres: Marx, Sade, Lautréamont… Pero aquí, como ya se ha dicho, es la doble alma del surrealismo la que habla. Como quiera que sea, el «divino marqués» y el autor de los *Chants de Maldoror* son tomados como ejemplos de una profunda rebelión moral: Sade, porque «quiso devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos»; Lautréamont, por la desenfrenada violencia de sus sentimientos; ambos, en suma, porque lucharon encarnizadamente contra lo que es falso y artificial, contra una «realidad embustera e indigente» que humilla al hombre. En ello se puede ver que estas opciones son semejantes a las del expresionismo. Sin embargo, tal opción nos permite también plantear el problema de la sustancia más íntima del surrealismo.

Sade es considerado por los surrealistas como «la más auténtica anticipación de Freud y de toda la psicopatología moderna». Y Breton, que es quien afirma esto, añade que la obra de Sade: «socialmente tiende nada menos que a fundar aquella ciencia auténtica de las costumbres que es aplazada de revolución en revolución».[8] He aquí, por tanto, el nudo de la cuestión: restituir al hombre su potencia, que siglos de prejuicios, de ofensas y de inhibiciones han conculcado. También esto es una revolución: junto a la revolución social, como ya hemos dicho, está la revolución individual, que debe cortar los lazos de una larga opresión que deforma nuestra misma naturaleza y nuestra misma personalidad.

A esta revolución del individuo Freud aportó algunas armas insustituibles con sus estudios particulares sobre la psicología del sueño, y, de modo más general, con todas sus exploraciones en la vida de lo inconsciente.[9] En el *Primer Manifiesto* Breton rinde un homenaje explícito al fundador del psicoanálisis: «Gracias a él —exclama— la imaginación acaso esté a punto de reconquistar sus derechos».[10] Bajo este aspecto, la empresa de hacer salir de las profundidades de nuestro espíritu fuerzas nuevas, desconocidas y capaces de aumentar las fuerzas de superficie o de oponerse victoriosamente a ellas, según Breton, puede «apoyarse tanto en las energías de los poetas como de

los científicos», ya que el éxito de tal empresa, al no existir un método apriorístico, no depende de los modos más o menos caprichosos que se empleen para llevarla a cabo, sino de los resultados efectivos.

El sueño representa en nuestra vida una porción de tiempo no inferior acaso a la de la vigilia. Es, por tanto, una parte esencial de nuestra existencia. En el sueño el hombre se satisface plenamente con todo lo que le sucede. ¿Por qué, pues, no será posible hallar el punto de encuentro de estos dos estados, sueño y vigilia, aparentemente contradictorios, en el que ambos se resuelvan dando lugar a una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*? Esta es la «perspectiva» surrealista de Breton; pero mientras tanto, es decir, desde ahora, es necesario aprender con todos los medios a liberar las fuerzas de nuestro yo inconsciente, incluso en el estado de vigilia; es necesario hallar los modos de hacer intervenir en la vida disipada de nuestros días la voz sepultada de nuestro espíritu, esa voz que los convencionalismos más brutales intentan repeler. He aquí, pues, lo que es el surrealismo: «No es un medio de expresión nuevo o más fácil, no es una nueva metafísica de la poesía; es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja».[11]

¿Cuál es, entonces, la definición exacta del surrealismo? Breton nos la da «de una vez por todas»: «Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral».[12]

«Automatismo» es, pues, la palabra clave de la poética surrealista. En el dadaísmo ya se había llegado a algo semejante. La fórmula de Tzara, «El pensamiento se forma en la boca», junto con la receta de «fabricación» de la poesía con las palabras agitadas en el sombrero, son ejemplos de espontaneidad y de automatismo. Sin embargo, el automatismo surrealista difiere del de Dadá, menos psíquico y más mecánico. Para poner de relieve la diferencia basta comparar los dos métodos de composición literaria, el de la poesía formada con las palabras sacadas del sombrero y éste de Breton, divulgado en el *Primer Manifiesto*. André Breton aconseja:

> Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes, escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy

> difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros […]. Seguid escribiendo cuanto queráis […]. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra I, por ejemplo, siempre la I, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad”[13].

Así pues, el método está bien lejos de la pura mecanicidad; es más, tiene una raíz psicológica que, aunque sea automáticamente, ofrece sus sugestiones. Aragón aclaró muy bien las características del «dictado automático», insistiendo particularmente en el «fondo» del que nace el texto automático. «El *fondo* de un texto surrealista —afirma— es de una gran importancia, porque es este *fondo* lo que le da el precioso carácter de revelación. Si escribís siguiendo el método surrealista tristes sandeces, seguirán siendo tristes sandeces, sin paliativos. Y en particular, si pertenecéis a esa lamentable especie de tipos singulares que ignoran el sentido de las palabras, es bastante probable que la práctica del surrealismo no ponga en evidencia más que vuestra ignorancia».[14] Todo ello significa que la polémica surrealista contra los «talentos poéticos» no excluye la existencia del «talento surrealista». Un realidad, nos hallamos ante las últimas consecuencias del principio romántico de la inspiración. Otros modos de exteriorización del pensamiento fueron también estudiados por los surrealistas, pero el dictado automático siguió siendo el modo fundamental, al que, en mayor o menor medida, todos los demás se remiten. Ni siquiera el componer poesías con frases enteras recortadas de periódicos, como en algún caso hicieron los surrealistas, puede confundirse con el método dadaísta, ya que, en efecto, el estímulo casual de las frases termina por provocar una elección que pone en marcha el mecanismo psíquico en una determinada dirección.

La expresión figurativa

Pero, llegados a este punto, seguía planteado el problema de la expresión figurativa. En efecto, la pintura y la escultura no ofrecen la misma posibilidad que la rápida transcripción automática de la palabra. Pierre Naville, director, junto con Péret, de la revista *Révolution Surréaliste*, llegó a decir en las páginas del mismo órgano oficial, en abril de 1925, que «no existe una *pintura surrealista*». A esta afirmación respondió Breton con un ensayo publicado en 1928.[15]

Este texto tuvo entonces una importancia análoga a la del *Primer Manifiesto*. Breton abordaba el problema desde su principio y exponía los motivos que postulan la existencia de una pintura surrealista:

> Una concepción demasiado estrecha de la *imitación* —escribía—, dada como objetivo del arte, es el origen del grave malentendido que se ha ido perpetuando hasta nuestros días. Al creer que el hombre no es capaz más que de reproducir con mayor o menor fortuna la imagen de lo que le impresiona, los pintores se han mostrado demasiado conciliadores en la elección de sus modelos. El error cometido fue pensar que el modelo no podía tomarse más que en el mundo exterior, o que sólo allí se podía tomar. Ciertamente, la sensibilidad humana puede conferir al objeto de apariencia más «vulgar» una distinción totalmente imprevista; sin embargo, no es menos cierto que es hacer un mal uso del poder mágico de la figuración y el reforzamiento de lo que ya existiera incluso sin ellos. En este hecho hay una abdicación que no tiene excusa. En todo caso, en el estado actual del pensamiento es imposible, sobre todo ahora que la naturaleza del mundo exterior parece cada vez más sospechosa, permitir semejante sacrificio. La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus están de acuerdo, se inspira, pues, en un *modelo interior* o no podrá existir.[16]

La interioridad a que se refiere Breton no es, ciertamente, aquella a la que pretendía referirse Kandinsky. Nada más alejado de los surrealistas que el espiritualismo ascético kandinskiano. En cambio, es más cercana a Paul Klee y a su mundo recreado, como también lo es a la poética de algunos expresionistas que veían la pintura en una exteriorización inmediata a la oleada psicofisiológica sobre el lienzo. De todos modos, la pintura surrealista parte de un principio básico, a saber, de la toma de conciencia de la «traición» de las cosas sensibles: las «cosas» ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre; están fijadas en la esclavitud de una sociedad equivocada, y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional y se hallan sometidas a la gris usura de las costumbres. Así pues, el objetivo de la pintura surrealista es subvertir las relaciones de las cosas, contribuyendo de tal modo, en la medida en que sea posible, a precipitar la crisis de conciencia general, que es el primer fin del surrealismo. Pero, junto a esto, la pintura surrealista también tiende a otro resultado: a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo *maravilloso*: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional. Lo *nuevo* y lo *ignoto*, que Baudelaire, huyendo del aburrimiento de una realidad alienada y consumida, buscaba en su *Voyage*, vuelve, pues, en lo *maravilloso* surrealista con todas las bendiciones de una consagración definitiva. En este *maravilloso* se nos concede una anticipación de aquella libertad total que se coloca en la perspectiva de la fusión del sueño con la realidad o de la realidad con el sueño, fusión que, finalmente, devolverá a los hombres su integridad.

Ciertamente, una pintura basada en estas premisas no podía empezar desde cero el inventario de la realidad. «Las tres peras de Renoir, los cuatro espárragos de Manet, las mujercitas de chocolate de Derain o el paquete de tabaco cubista»[17] no estaban hechos para satisfacer la sed de infinito ni la instancia de liberación del espíritu de los surrealistas. Su investigación, tanto en el campo de los medios como en el de la visión debía, pues, encaminarse en otra dirección.

Consecuentemente, la poética del automatismo llevada al hecho plástico impulsó a los surrealistas al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer al dominio de las facultades conscientes la elaboración de la obra. Tales *procedimientos*, al contrario de lo que pensaba Naville, permitieron aplicar la definición del surrealismo al dibujo, a la pintura y, en cierta medida también, a la fotografía.[18] No todos estos procedimientos fueron originales; en efecto, algunos habían sido inventados en la época dadaísta, como el fotomontaje o el *collage*, como la pintura y la escultura de objetos, pero el surrealismo, aunque los empicó, modificó aún más su carácter y los orientó hacia otro significado.

Como en la poesía, también en el ámbito de la figuración la base de la operación creativa surrealista es la *imagen*. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la *similitud*. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la *disimilitud*. Es decir, que no aproxima dos hechos a dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra.

Por ello, el artista surrealista, al dar vida a la imagen, viola las leyes del orden natural y social. Pero ésta es, precisamente, su finalidad, ya que, al acercar repentinamente y por sorpresa dos términos de la realidad que parecen inconciliables, y al negar así su disimilitud, provoca en quien observa el resultado de tal operación un «shock» violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño.

Max Ernst explica casi didácticamente el procedimiento que conduce a la creación de la imagen surrealista. Para ello parte de una famosa declaración de Lautréamont, que llegaría a ser una auténtica definición de la «belleza surrealista»:

> Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en la mesa de operaciones. —Escribe Ernst—: Una realidad cumplida cuyo ingenuo destino tiene el aire de haber sido fijado para siempre (el paraguas), al encontrarse de golpe en presencia de otra realidad bastante distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde los dos deben sentirse *extraños* (una mesa de operaciones), escapará por ese mismo hecho a su ingenuo destino y a su identidad; pasará de

> su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor. El mecanismo del procedimiento me parece desvelado por este sencillísimo ejemplo. La transmutación completa, seguida de un acto puro como el del amor, se producirá forzosamente todas las veces que las condiciones sean favorables por los hechos dados: *acoplamiento de dos realidades en apariencia inconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos*.[19]

La imagen surrealista es, pues, un atentado al principio de identidad. No tienen otro significado los llamados «objetos surrealistas» compuestos con semejante procedimiento. En estos casos el automatismo se pone en marcha por el impulso gratuito de un objeto «hallado» que actúa como «provocador óptico». El procedimiento sigue siendo análogo al del fotomontaje o *collage* en su acepción ernestiana, del que hablamos anteriormente. En electo, desde aquella época Ernst actuaba, al menos en parte, surrealísticamente. Pero, en particular, los precedentes de los «objetos surrealistas» hay que buscarlos en algunas pruebas dadaístas de Duchamp y de Picabia.

Sin embargo, partiendo de aquellas primeras sugestiones el surrealismo ha recorrido mucho camino, especialmente hacía el año 1930. Los tipos de «objetos» inventados son numerosos y cada uno ha sido clasificado según su categoría: «objetos transustanciados», de origen afectivo; «objetos para proyectar», de origen onírico; «objetos-máquinas», de origen fantástico-experimental; «objetos-modelos», de origen hipnagógico, y otros más. Acaso el más significativo de todos sea el primero, cuya invención se remonta a Giacometti, a su *Bola colgada*: una bola de madera con una cavidad femenina, colgada de una cuerda de violín, pende y oscila sobre un segundo elemento que roza su cavidad. Es evidente el simbolismo erótico de esta construcción, por lo demás juzgada todavía «demasiado plástica», «demasiado escultura» desde un punto de vista surrealista. En general, los «objetos surrealistas» son mucho más híbridos y espúreos y huyen de las preocupaciones formales; son extra-plásticos por definición. Mirar estos «objetos» con ojos estéticos sería traicionar su carácter. La única fuerza que actúa en ellos de cohesivo es la simbología sexual, de gusto sádico y freudiano, que, como la bola de Giacometti, tiene la función de estimular la imaginación erótica, y no, ciertamente, el proceso de la síntesis poética.

Zapatos, guantes, hondas, tazas, esponjas, vasos, dados, latas, muelles, llaves, dentaduras y otros variados materiales entran a formar parte de estos «objetos», y hay que decir, a fin de cuentas, que en este género de «trabajo» los literatos más carentes de cualquier preocupación figurativa hacen mejor papel que los artistas, siempre que no se trate de Dalí, literatoide monstruoso aun antes de ser pintor. En efecto, Dalí no sólo compone «objetos

surrealistas», sino que también los imagina y los describe con la aberración barroquizante de su automatismo «españolesco»: «Grandes automóviles, tres veces más grandes que en la realidad, serán reproducidos con una minuciosidad de detalles más precisa que los modelos más exactos, en yeso o en ónice, para ser colocados, envueltos en ropa interior femenina, en sepulturas cuya situación sólo se reconocerá por la presencia de un pequeño reloj de paja».[20]

Así pues, el automatismo surrealista se puede provocar de distintas maneras. Lo único que hay que encontrar es el *modo de intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu*.[21] Además de los procedimientos ya descritos del fotomontaje y del objeto «hallado», Max Ernst sugiere otro, el que él llama *frottage*. El procedimiento es bastante sencillo y recuerda un juego infantil, el de colocar una hoja de papel sobre una moneda, frotando por encima con un lápiz para hacer salir la efigie. Ernst ejercitó este juego con las materias más disparatadas: trozos de madera, hojas, tela de saco deshilachada. Era un modo de interrogar a la materia. Apenas interrogada, la materia perdía su carácter para asumir el aspecto de una serie de imágenes inesperadas, que ayudaban fácilmente a las facultades meditativas y alucinatorias del artista. Nacían así, ante la mirada estupefacta de Ernst: «cabezas humanas, animales, una batalla que termina en un beso, rocas, el mar y la lluvia, terremotos, la esfinge sobre su pedestal, pampas, latigazos y ríos de lava, campos de batalla, inundaciones y plantas sísmicas […] el banquete fúnebre, la rueda de la luz…»[22]. Y Ernst confiesa que, a continuación, limitando cada vez más su participación activa a la reelaboración del primer dato del *frottage*, llegó a asistir al nacimiento de la obra como si fuera un espectáculo.

La aplicación de este procedimiento a la creación por parte de Ernst se remonta a 1925, y él mismo recuerda que el precursor de la teoría del «provocador óptico» fue Leonardo, allí donde habla de la «mancha» en el muro, que excita la fantasía a seguir las más extrañas imágenes. Pero en sus investigaciones Ernst también se dio cuenta de que, a menudo, una forma, un color, un objeto, una página de publicidad, un mapa geográfico, cualquier cosa, sugieren *contemporáneamente* no una sino dos o más imágenes. Por ejemplo: «Un ornamento *segundo imperio* hallado en un libro de enseñanza del dibujo, revela, al presentarse a nosotros, una fuerte propensión a transformarse en una quimera con elementos de pájaro, de pulpo, de hombre y de mujer».[23] Esta primera intuición de Ernst será desarrollada por Salvador Dalí con su teoría de la *imagen múltiple* o *imagen paranoica*. En realidad, más que de una teoría, se trata de una actividad visionaria, que se inspira en

los fenómenos de la paranoia. Según Dalí, se trata exactamente de una actividad *paranoico-crítica*, es decir, del «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos del delirio». Está claro, observa Breton, «que con Dalí estamos ante una paranoia latente de la especie más benigna, la paranoia en planos latentes aislados cuya evolución está al cubierto de cualquier peligro de confusión». En suma, en Dalí las *imágenes paranoicas*, apenas aparecidas, son controladas, sistematizadas y utilizadas «críticamente». Según Dalí, la actividad paranoico-crítica es «una fuerza organizadora y productora de la casualidad objetiva».[24]

Veamos cómo el mismo Dalí explica el sentido de esta afirmación:

> Sobre la base de un proceso netamente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto, despojado de cualquier género de deformación o anormalidad que cualquier arreglo podría ocultar. El logro de tal imagen es posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y destreza de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etcétera, aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen, que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva. La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer, puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente hasta la concurrencia de un número de imágenes limitado solamente por el grado de capacidad paranoica del pensamiento.[25]

Esta serie de experimentos para reencontrar los métodos capaces de manifestar el flujo automático de las fuerzas interiores abrieron varias vías a la realización de las obras surrealistas; sin embargo, son métodos que no hay que tomar al pie de la letra, sino sólo como indicaciones de base sobre las cuales la actividad surrealista se ha desenvuelto con la máxima libertad y sin la preocupación de contradecirse.

Al hablar de arte surrealista hay que observar que se trata siempre de un arte figurativo. Lo abstracto, y en particular lo abstracto geométrico o constructivista, no cabe en la naturaleza del surrealismo,[26] cuyos extremos menos figurativos, Arp y Miró, se halla muy lejos de poder ser clasificados como abstractos. Esto es así porque no se puede ser surrealista sin comprometerse de algún modo en una *representación*. Este presupuesto se verá atenuado posteriormente, pero seguirá siendo válido, y es válido, sobre todo, para el período del que nos estamos ocupando.

En su *Anthologie de l’humour noir*, Breton nos ofrece una preciosa ayuda para la comprensión de las razones figurativas surrealistas. Tal ayuda la

constituye una oportunísima cita de Hegel sobre algunos aspectos del subjetivismo romántico:

> El arte romántico tenía como principio fundamental la concentración del alma sobre sí misma, la cual, al comprobar que el mundo real no se correspondía perfectamente con su naturaleza, permanecía indiferente ante él. En el período del arte romántico esta oposición se desarrolló hasta el punto de que hemos visto cómo el interés se centraba, ya en los accidentes del mundo exterior, ya en los caprichos de la personalidad. Pero hoy, si este interés logra hacer que el espíritu se absorba en la contemplación del mundo exterior y que, al mismo tiempo, el *humour*, conservando su propio carácter subjetivo y reflexivo, se deje asimilar por el objeto y por su forma real, entonces obtenemos, en esta penetración íntima, un *humour* que es de alguna manera objetivo.[27]

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la narrativa de Kafka, de una absoluta objetividad y, al mismo tiempo, de una absoluta subjetividad. Algo semejante había imaginado Kandinsky en la pintura con su «realismo» distanciado del sentido inmediato de la historia, que él veía anticipado por Rousseau. Llevando el *humor objetivo* de la definición hegeliana a sus últimas consecuencias de juego, el surrealismo lo transforma en *azar objetivo*, dando vía libre al arbitrio más amplio de lo subjetivo al crear un mundo de objetos definidos y, al mismo tiempo, despojados de todo fundamento real. Así pues, el surrealismo era una empresa que iba bastante más allá del *realismo mágico* al que se encaminaba una parte de los artistas alemanes de la Nueva Objetividad. Sólo De Chirico, con sus *Plazas de Italia*, había hecho a partir de 1910 algo semejante, yendo más allá del realismo mágico para arribar a las playas del surrealismo.

Justamente, Breton, en su libro *Le surrealisme et la peinture*, colocó a De Chirico a la cabeza de los artistas de este movimiento. En este ensayo, Breton recuerda también un escrito de De Chirico de 1914[28], en el que se expresan una serie de ideas que tienen más de una afinidad con el surrealismo.

> Para que una obra de arte —se lee entre otras cosas— sea verdaderamente inmortal, es necesario que salga completamente de los confines de lo humano: el buen sentido y la lógica la perjudican. De este modo, se acercará al sueño y a la mentalidad infantil. La obra profunda será empujada por el artista a las profundidades más recónditas de su ser: allí no llega el murmullo de los arroyuelos, ni el canto de los pájaros ni el susurro de las hojas. Lo que yo escucho no vale nada; lo único que hay son mis ojos abiertos, o, mejor aún, cerrados. Lo que importa es, sobre todo, liberar el arte de lo que tiene de conocido hasta hoy: toda idea y todo símbolo deben dejarse a un lado. Hay que tener una gran fe en sí mismo; es necesario que la revelación que tenemos de una obra de arte, que la concepción de un cuadro que reproduce determinada cosa sin ningún sentido en sí misma, sin argumento, sin significado desde el punto de vista de la lógica humana, sea tan fuerte en nosotros y nos procure una alegría o un dolor tan grande que nos sintamos obligados a pintar impulsados por una fuerza mayor que la que impulsa a un hambriento a morder como una bestia el mendrugo de pan que cae en sus manos.

Así pues, las *Plazas de Italia* pintadas por De Chirico en París ejercieron una influencia concreta en los surrealistas. En Max Ernst, como ya se ha visto, la influencia fue casi decisiva. La fascinación de estas plazas influyó no sólo en los artistas sino también en los poetas. Eluard dedicó a De Chirico una poesía en 1923, y todavía en 1933 todo el grupo surrealista ejercitaba sus posibilidades irracionales de penetración y de orientación en un cuadro eligiendo para sus experimentos un viejo lienzo de De Chirico.[29]

La pintura de De Chirico, que él llamará posteriormente *metafísica*,[30] presenta, precisamente, aquellos aspectos oníricos que los surrealistas tratarán luego de desarrollar. Es una pintura que nace de la memoria de arquitecturas italianas clásicas y decimonónicas, en una atmósfera de lucidísimo y estático absurdo. Soledad, silencio, fugas perspectivistas, ilusiones espaciales, sombras nítidas estampadas en lisos adoquinados, soportales de sombra, cielos antiguos, volúmenes netos, estatuas solitarias y, a veces, una forma de vida, una niña que corre empujando su aro, los hombres que pasan, un tren en lontananza. Pero toda forma de vida, o que recuerde la vida, está como suspendida y envuelta en un velo impalpable que la separa del resto del mundo. Este es el clima de las imágenes de De Chirico, de sus «enigmas», de sus «melancolías» y de sus «torres». Los ecos cubistas, y hasta futuristas, que algún crítico ha descubierto en De Chirico, si existen desde un punto de vista estrictamente filológico, por el contrario no tienen ninguna importancia en la determinación fisonómica de su obra, tallada como está en la dimensión alucinada del sueño y del juego intelectual.

El problema de la relación entre sueño y representación es, pues, fundamental para el arte surrealista. Desde una posición protosurrealista, De Chirico abordó este problema con resultados satisfactorios (al menos hasta 1919). Pero no se puede decir que todos sus términos hayan sido aclarados. En realidad, en su obra creativa, ¿cómo debía comportarse el artista respecto al sueño? ¿Acaso debía contentarse con copiarlo fielmente? ¿Debía limitarse a reproducir la imagen irracional dictada por su yo inconsciente, sin añadir ni quitar nada? Dalí hablaba de pintura como de «una instantánea de colores de la concreta irracionalidad». ¿Era esta la definición justa? ¿O esta posición habría llevado a los surrealistas solamente a un nuevo género de naturalismo descriptivo?

No es difícil reconocer que dentro de tales límites se atascó el arte de un Dalí o de un Delvaux, por citar sólo dos ejemplos de los más conocidos. El

mismo Breton tuvo que reconocerlo así: «La fijación —escribió en 1941— llamada del *trompe-l'oeil* (y aquí está su debilidad) de las imágenes de sueño ha demostrado ser en la experiencia la menos segura y la más abundante en errores».[31] Desde este punto de vista, pues, «la instantánea de lo irracional concreto» de Dalí queda desacreditada, y el artista español acaba por ser expulsado del surrealismo en 1936. Por lo demás, la misma noción de automatismo, con el correr de los años, sufre una transformación y una «revisión» hasta admitir que «el automatismo se puede armonizar con ciertas intenciones premeditadas».[32] Así, una vez abandonada la fidelidad naturalista de la transcripción de los sueños, y atenuando el automatismo puro, se considerará suficiente que el artista, al crear la obra, consiga penetrar «en el campo psicofísico total, del que el campo de la conciencia no es más que una débil parte».

Max Ernst sigue siendo, sin duda, el representante más cualificado de esta pintura. Hacia 1925 se halla en plena posesión de sus medios y es dueño absoluto de la poética surrealista, que ya no siente como algo experimental, sino como un modo natural de concebir. Es la época en que empieza a pintar sus *bosques*, sus *visiones cósmicas* y, luego, sus *ciudades*. Estos temas son más acordes con su fantasía que los que toman como motivo los monstruos, las pesadillas y las quimeras, más propiamente surreales. Es más, se puede decir que en estos motivos Ernst se muestra incluso menos libre y más vinculado a sugestiones figurativas anteriores, cubistas por ejemplo, mientras que en los temas cósmicos o de las *ciudades* y de los *bosques* consigue verdaderamente inventar un lenguaje de rara fuerza evocadora.

Con procedimientos indirectos, con una transposición poética de gran riesgo, con una sencillez ejemplar de imágenes y una minuciosa complejidad de intervenciones técnicas, Ernst alcanza cotas de sólida poesía. Una especie de primitiva dialéctica de la naturaleza penetra su creación; las cosas pierden su significado para adquirir otro: la madera se vuelve mar, el anillo se vuelve sol, la tapicería se transforma en muralla de árboles, en floresta petrificada, y una serie de adornos se tornan la aglomeración de una ciudad. A todos los modos que pone en acción para provocar su inspiración, Ernst sabe responder con los recursos inagotables de su fantasía poblada de fantasmas. Estos cuadros no nos hacen echar de menos los temas tradicionales de la pintura. Ernst es un pintor enérgico y preciso. Algo de extraño, una subterránea metamorfosis, una celeste aventura, un presentimiento de la infinitud espacial, un hormigueo de energías terrestres bullen dentro de sus lienzos.

Verdaderamente, parece elaborar una visión de ciencia ficción a escala poética. Pasado y futuro se unen en sus imágenes, ruinas arcaicas y árboles antropomorfos, pájaros de antracita y soles prismáticos: un mundo artificial y, al mismo tiempo, misteriosamente vivo.

Otro artista que, desde el principio, se vinculó al surrealismo fue André Masson, dotado de una capacidad pictórica semejante a la capacidad verbal de Desnos; es decir, así como Desnos era capaz de «hablar en surrealista», con la misma espontaneidad Masson conseguía «pintar en surrealista». El fondo de su pintura era un obsesivo erotismo que él comunicaba a la tela en una maraña de símbolos. Elementos postcubistas y picassianos se mezclaban a su estilo híbrido, apretado y confuso. De naturaleza esencialmente lírica, hallaba cumplida satisfacción en la poética surrealista, hasta el punto de que, una vez abandonado el movimiento surrealista, continuó cultivando esa poética como la más natural de sus inclinaciones.

Bastante distinto Miró, surrealista desde el año del *Primer Manifiesto*. Miró es un primitivo del surrealismo. Breton dice de él que su «personalidad se detuvo en el estadio infantil».[33] El automatismo lo ayudó a alcanzar la absoluta espontaneidad. Es difícil hallar un artista más «feliz». No necesita, como Ernst, recurrir a los «provocadores ópticos» o a los «procedimientos» que intensifican irritabilidad del espíritu para encontrar la libertad psíquica de la invención, que es el presupuesto del surrealismo. Miró vive naturalmente en una «condición surrealista». Las imágenes brotan de su fresca emoción interior con una profusión que no conoce límites. Brillante, elegante y desenvuelta, así puede parecer, a veces, su producción. Pero su «facilidad», que también roza la frivolidad, penetra de golpe en un reino absoluto de gracia donde acaba toda dispersión, dando vida a un torneo de sensaciones sutiles, vibrantes y reiterativas, cuya íntima sustancia la constituyen la alegría y la inocencia, que son el verdadero subfondo en el que los arabescos maliciosos, amables y sentimentales y las figuraciones alusivas se disponen salpicando cromáticas magias.

Entre los artistas surrealistas ocupan un lugar particular Yves Tanguy y René Magritte, pintores que prefieren atenerse a la primerísima acepción surrealista del azar objetivo. A pesar de ello, Tanguy manipula un universo que aparece como la resultante de una serie de eyaculaciones cósmicas más que como combinación alógica de una objetividad existente. En cambio, Magritte se mantiene fiel al azar objetivo. Con una técnica pictórica fotográfica, reproduce las incongruencias de un mundo descompuesto y recompuesto según los módulos de una amarga alucinación.

Pero, además de ellos, deberíamos referirnos a otros muchos artistas que tuvieron un contacto directo con el surrealismo y que formaron parte de dicho movimiento. De algunos ya hemos dado el nombre, y son aquellos artistas que procedían de Dadá, como Picabia, Duchamp, Giacometti y Arp. Otros confluyeron en el surrealismo o se acercaron a él más tarde. Entre ellos, y durante un cierto período que comienza en 1926, también se halla Picasso, a pesar de que siempre afirmó no haber sido nunca surrealista. Pero al surrealismo también están vinculados pintores como Chagall y Klee. Saliendo de los límites de la primitiva preceptiva bretoniana, el surrealismo terminó por extenderse y por permear las investigaciones de un número cada vez mayor de pintores y escultores. Breton, en el desarrollo del movimiento después de 1935, nombra entre los surrealistas *strictu sensu* a Domínguez, Kay Sage, Gorki, Victor Brauner, Matta, Wifredo Lam y Esteban Francés.

Por todo lo anterior, lo que parece evidente es que la interpretación de muchos críticos, que pretenden encerrar el surrealismo en el ámbito de la copia naturalista del sueño o de la irracionalidad concreta, es una interpretación totalmente parcial e insuficiente,[34] que puede servir para Dalí o Magritte, pero que no puede aplicarse de ninguna manera a Ernst o Miró. En efecto, el surrealismo, aparte los descubrimientos de algunos «procedimientos», no ha definido ninguna sigla formal a la que los artistas tuvieran que atenerse. Esto es, el surrealismo se define como actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas. Para el surrealismo, en suma, es el contenido lo que decide, es su verdad, es su fuerza. También los medios expresivos que el surrealismo investigó experimentalmente pretendían ofrecer al poeta y al artista la mayor posibilidad de exteriorizar la verdad interior sin que nada la mortificara ni la obstaculizara.

La escisión del grupo

El viejo grupo de los surrealistas se rompió en un determinado momento. Breton intentó inútilmente mantenerlo unido. La doble alma que latía en el interior del movimiento no conseguía fundirse ni convertirse en un alma sola. Llegados a un cierto punto, Breton insistió cada vez con mayor energía en mantener separadas las dos almas, el alma social y el alma individual: «Estos dos problemas son esencialmente distintos y estamos convencidos de que se

enmarañarían deplorablemente si no fuera así. Por tanto, hay motivo para reaccionar contra toda tentación de fusión de sus datos».[35]

Consagrar semejante distinción y hacerla definitiva era aceptar la distinción idealista entre esfera de la actividad práctica y esfera de la actividad del espíritu. Bastantes surrealistas no estuvieron de acuerdo y se separaron del movimiento, como Aragón primero y Eluard más tarde, como Picasso y Tzara, el cual hacía tiempo que había empezado a colaborar en las revistas surrealistas. Los disidentes se acercaron al Partido Comunista francés, mientras Breton estrechaba sus lazos con Trotsky, refugiado en México en casa del pintor Rivera.

El punto conclusivo del pensamiento de Breton sobre las relaciones entre arte y revolución se halla expuesto en el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, escrito en colaboración con Trotsky en julio de 1938. En este manifiesto se puede leer el siguiente párrafo:

> La revolución comunista no tiene miedo al arte. Sabe que, según los estudios que se pueden hacer sobre la formación de la vocación artística en la sociedad capitalista que se derrumba, la determinación de esta vocación no puede resultar más que de una colisión entre el hombre y un cierto número de formas sociales que le son adversas. Esta simple coyuntura, aparte la conciencia que aún queda por adquirir, hace del artista el aliado predispuesto de la revolución. El mecanismo de *sublimación* que opera en semejante caso y que el psicoanálisis ha puesto en evidencia, tiene como objeto restablecer el equilibrio roto entre el yo coherente y sus elementos reprimidos. Esta restauración se cumple en provecho del ideal del yo que suscitan contra la realidad actual e insoportable las potencias del mundo interior, del *sí, comunes a todos los hombres* y constantemente en trance de despliegue en su devenir, la necesidad de emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para llegar a fundirse y a templarse de nuevo en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre.[36]

No obstante la anterior distinción, Breton se ve llevado, al menos en perspectiva, a revisar una vez más la solución del problema sólo en la fusión de los dos términos.

En su historia el surrealismo se convirtió en algo muy distinto de lo que pensaba Apollinaire, del que Breton tomó el nombre que dio al movimiento:

> En homenaje a Guillaume Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios. Soupault y yo dimos el nombre de *surrealismo* al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos.[37]

El «surrealismo» de Apollinaire era exclusivamente un hecho poético, un nuevo método de invención literaria. La palabra «surrealismo» apareció bajo el título de su obra *Les mamelles de Tirésias*, calificado precisamente por él de «drama surrealista».[38]

Pero la verdad es que Apollinaire había sugerido a los fundadores del surrealismo, además del nombre, una serie de ideas interesantes. Por ejemplo, Apollinaire había sido uno de los primeros defensores del automatismo poético: «Cuando os situáis secos —aconsejaba—, escribid cualquier cosa, empezad cualquier frase y seguid adelante».[39] Así, había tenido una influencia precisa sobre Breton el método con que Apollinaire componía sus «poesías-conversaciones», solicitando la colaboración casual de los amigos que encontraba en el café. Pero aún hay algo más. En 1908 Apollinaire escribió una composición en prosa en la que llamaba a capítulo tanto al automatismo como al sueño. Esta composición poética se titula *Onirocrítique*,[40] y en muchos aspectos es una auténtica composición surrealista. Sin embargo, los problemas en que Apollinaire se encontrará mezclado antes de su muerte, acaecida en 1918, serán innumerables y contrastantes y, en el fondo, no se dejará dominar totalmente por ninguno de ellos. Su fervor, su fantasía y sus ilusiones eran de naturaleza distinta. Eufórico, sentimental y sanguíneo, no sentía, como la nueva generación, el dolor irremediable de la historia traicionada.

Así pues, sus indicaciones habían sido útiles, pero sólo habían sido eso: indicaciones. La exigencia expresada por el surrealismo era otra. Último de los movimientos de vanguardia, el surrealismo había clarificado aún más el planteamiento del problema y había proporcionado los datos para resolverlo. Este y no otro es el sentido del movimiento. Las razones de la fuerza de persuasión que el surrealismo ejerció en los mejores espíritus desde su primera aparición residen en eso. Respondía con más violencia y verdad que ninguna otra tendencia a la pregunta que en toda Europa se hacían los intelectuales: ¿Cómo salir de la angustia de la crisis? La respuesta dada por el surrealismo era rica en sugestiones y promesas. Era un serio intento de respuesta.

Capítulo séptimo

La lección cubista

Ciencia y Arte

La polémica contra el impresionismo no corrió sólo a cargo de la corriente figurativa de ese sentir que abarca, con todas sus contradictorias peripecias, desde el expresionismo hasta el surrealismo. Esta polémica también se desarrolló en el seno de aquellas tendencias que en sus presupuestos no rechazaban de ningún modo el cientificismo en el que el impresionismo había demostrado creer. Es éste el caso del cubismo.

El hecho es que algo había cambiado profundamente, incluso en la interpretación de las ciencias. Los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo ser sólo *retina* y no *cerebro*. En este reproche se manifestaba la condena del primero, ingenuo y elemental positivismo, y, al mismo tiempo, la exigencia de una verdad científica superior. No se trataba, pues, del registro puro y simple de los datos visivos, sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destacase los datos esenciales.

Nos hallamos en la época en que se difunden por Europa las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas. En Francia, Boutroux empieza a defender la interpretación subjetivista de las leyes de la naturaleza y Bergson formula sus teorías sobre la duración y la simultaneidad: así pues, el idealismo y el espiritualismo reaparecen como un serio elemento de crítica a las concepciones macizas del positivismo. Por tanto, es lícito preguntarse si ejercieron alguna influencia en el nacimiento del cubismo estas nuevas ideas y, en general, todas las intuiciones de aquel tiempo relacionadas con las últimas investigaciones en el campo de las matemáticas y de la geometría.

Al estudiar los escritos y testimonios de los artistas cubistas y de sus primeros críticos, no se puede dejar de constatar que esta influencia existió, si bien sólo en forma de estímulos y de sugestiones.

En 1913, Apollinaire, en el texto de los *Peintres cubistes*,[1] considerado en cierto modo el manifiesto del movimiento, afirmaba que: «la geometría es

a las artes plásticas lo que la gramática al arte de escribir». Y a continuación añadía:

> Hoy los científicos ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados, naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse de nueva medidas posibles del espacio, que, en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas y brevemente con el termino de cuarta dimensión. Tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: representa la inmensidad del espacio que se eterniza en todas las dimensiones en un movimiento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos.

Análogas afirmaciones se pueden leer en el libro de Gleizes y Metzinger escrito un año antes que los *Peintres cubistes* de Apollinaire: «Si se quiere comparar el espacio de los pintores con alguna geometría, es necesario referirse a los estudiosos no euclidianos y meditar extensamente algunos teoremas de Riemann».[2]

Dejando al margen el constante lenguaje aproximativo de todos los textos teóricos del cubismo en cuestiones científicas o matemáticas, lo cual por otro lado es natural, una cosa clara se deduce de ellos, y es la tendencia a la superación subjetiva de la objetividad. Tal subjetivismo, sin embargo, es de naturaleza bastante distinta de la expresionista o surrealista de origen emotivo o psicológico; es decir, es un subjetivismo de naturaleza mental. «En su tentativa hacia lo eterno —escribe Gleizes—, el cubismo despoja siempre a las formas de su realidad geométrica y las equilibra en su verdad matemática». Este expolio de la objetividad de sus elementos *impuros* es, por tanto, el inicio de la operación que llevará al abstraccionismo. Pero téngase en cuenta: no al abstraccionismo del primer Kandinsky, permeado de arrebato místico, sino al abstraccionismo rígido, neto y «racionalista», que tendrá en Mondrian su más coherente representante.

Padre inconsciente de tal disposición del artista hacia la realidad es Georges Seurat, que hacia 1880 había meditado sobre la primera experiencia impresionista y había llegado a las conclusiones del divisionismo. Los impresionismos habían intentado liberarse de las preocupaciones literarias del siglo XIX para llegar a enunciar sus impresiones de la naturaleza de modo inmediato, veloz y «objetivo», sin las interferencias de una elaboración intelectual. Era, al menos teóricamente, la práctica pura del naturalismo. Seurat había querido llevar esta experiencia hasta sus últimas consecuencias, depurándola de lo que en ella se le ofrecía como provisional e incierto. Precisamente sus estudios científicos fueron un intento de dar un fundamento seguro al impresionismo.

Así, según Seurat, que había leído los textos científicos de Helmholtz y de Maxwell, lo que impresiona la retina y lo que compone el juego cromático de la naturaleza son los contrastes: contrastes de *tono*, de *color* y de *línea*. Si colocamos un objeto de un gris claro uniforme sobre un fondo igualmente gris pero más claro, el objeto parecerá más oscuro hacia los bordes, mientras que el fondo parecerá más claro al acercarse a los bordes del mismo objeto. Este es un ejemplo de contraste de *tono*. Si, en cambio, este objeto es verde y el fondo blanco, entonces, al acercarse a los bordes del objeto, el fondo parecerá rosa: este color rosa, que en sí no existe pero que el ojo ve, es el resultado de la presencia del objeto verde, ya que el rojo es el color complementario del verde. Este es un ejemplo de contraste de los *colores*. De ese modo, cada color, al tener una gama de tonos que va desde el más oscuro —casi negro— hasta el más claro —casi blanco—, y reclamando siempre cada color su complementario, el contraste de los tonos y el contraste simultáneo de los colores constituyen el elemento de la infinita variedad cromática de la naturaleza, la cual se dispone, en su fenomenicidad, según el contraste de las *líneas* en relación con la horizontal.

Para Seurat el arte es la armonía de todos estos elementos que vibran en la luz. Ahora bien, precisamente estas vibraciones de los colores-luz, todos estos valores, se perdían en gran parte en la pincelada de los impresionistas, ya que el pintor impresionista seguía amalgamándolos en la misma pasta cromática.

Para evitar esto era necesario, pues, hallar otra técnica, y ahí tiene su origen el divisionismo. El artista debía pintar según las leyes científicas de los contrastes simultáneos y, por ello, no debía mezclar los colores, sino aproximarlos el uno al otro en la pureza de su descomposición. El mismo ojo, al mirar el cuadro, crearía luego su propia síntesis del mismo modo que la creaba al mirar la realidad. El resultado sería una sensación de intensa, vibrante y airosa luminosidad como sólo existe en la naturaleza.

Seurat había muerto en 1891 a los treinta y dos años, pero antes de morir había logrado realizar una serie de cuadros con esta nueva técnica. Entre estos cuadros tenemos *Un dimanche a la Grande-Jatte* y *Le Chabut*. ¿Coincidían sus conclusiones con las premisas de que había partido? Al examinar estas telas la respuesta no puede ser sino negativa. En efecto, Seurat había partido de la exigencia del objetivismo de los impresionistas, los cuales defendían la primacía del ojo sobre el pensamiento, confiando, en cualquier caso, más en el temperamento que en la reflexión, y, en cambio, había llegado a una pintura de absoluto control, completamente filtrada por la inteligencia, dominada por la regla ordenada en el contraste geométrico de las líneas que

definen los volúmenes de los cuerpos y siguen los límites de los contrastes de tonos y colores. En suma, había llegado a un resultado opuesto al de su punto de partida, renegando del dato primario de la impresión en favor de una pura medida intelectual.

Paul Signac, discípulo de Seurat en su obra sobre el neoimpresionismo, cita oportunamente un párrafo de Felix Fénéon en el que se afirma que los cuadros divisionistas no son ni estudios ni telas de caballete, sino «el ejemplo de un arte de gran desarrollo decorativo que sacrifica la anécdota al arabesco, la nomenclatura a la síntesis, lo aleatorio a lo permanente, y da a la naturaleza, fatigada de su realidad precaria, una realidad auténtica».[3] En esta definición está claramente concretado el cubismo. Un efecto, para el pintor cubista «la verdad está más allá del realismo» y el artista «consigue captarla sólo a través de la estructura interna» de las cosas. Este pensamiento es de Gleizes y de Metzinger y enlaza directamente con lo que ya hemos expuesto. La derivación del cubismo del neoimpresionismo de Seurat es, pues, evidente. Pero, por lo menos en este aspecto teórico, también se pueden señalar otros antecedentes, como el de Paul Sérusier, por ejemplo: el viejo *nabi,* mucho antes de escribir el *ABC de la Peinture*,[4] había razonado con agudeza acerca de la necesidad de una generalización geométrica de la realidad.

Cézanne y el problema de la forma

Sin embargo, lo expuesto anteriormente sólo es válido para precisar una particular dirección del cubismo, del que precisamente Seurat puede ser calificado como cabeza de fila: es decir, la dirección que tiende a superar la realidad sustituyéndola por un orden abstracto. Pero existe también otro aspecto del cubismo no menos importante, que, en sus consecuencias, elige una distinta dirección. Es el aspecto que se puede remontar a Cézanne y del que Picasso, Braque y Léger son, cada uno con su propio mundo poético y sus propios modos figurativos, los que mejor desarrollan las premisas.

En el comienzo del movimiento es difícil distinguir las diferencias sobre estos dos aspectos del cubismo, porque tales aspectos se superponen; pero en el desenvolvimiento que sigue a los primeros años estas dos inclinaciones se manifiestan cada vez con mayor claridad, hasta proclamarse con gran evidencia cuando el común trabajo de investigación del grupo cubista es sustituido por la fase de investigación personal de cada artista. Este segundo aspecto del cubismo es el que no pierde el contacto con la objetividad, un

cubismo bastante menos teórico y bastante más abierto a las emociones directas del mundo real.

Los motivos del interés que los cubistas tenían por Cézanne son más de uno, pero el principal se basa, ciertamente, en la empresa cezanniana de poner diques al probabilismo de la pintura impresionista. Lo que los cubistas reprochaban vivamente a los pintores impresionistas era la falta de rigor y de coherencia estilística y, sobre todo, su amor por lo episódico. Apollinaire, en una presentación de Braque escrita en 1908 con ocasión de una exposición personal de éste, hablaba del período del impresionismo como de «una época de ignorancia y de frenesí». Y Picasso, en una exposición de impresionistas justamente en esos años, después de mirar a su alrededor, se dice que exclamó: «Aquí se ve que llueve, se ve que el sol brilla, pero no se ve la pintura por ninguna parte». Cézanne era el artista que había intentado poner remedio a esta situación de gracilidad, de improvisación y de aire de crónica en que había caído la pintura. Por ello, los cubistas habían empezado ya desde sus primeras obras a mirar obstinadamente a Cézanne. Unos años más tarde, Léger confesaba: «A veces me pregunto qué sería la pintura actual sin Cézanne. Durante un largo período yo trabajé con su obra. No conseguía separarme de ella, no dejaba de explorarla y de descubrirla. Cézanne me enseñó el amor por las formas y los volúmenes y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que este dibujo debía ser rígido y nada sentimental».[5]

Lento y obstinado, Cézanne había intentado —y lo había conseguido— superar lo «provisional» de los impresionistas con una pintura concreta, sólida y definitiva. La luz, que en los cuadros impresionistas brincaba y envolvía todas las cosas confundiéndolas en un solo y brillante hálito, en sus cuadros vivía absorbida por los objetos, convertida en forma junto con el color. Cézanne había rechazado la *impresión* en favor de una comprensión más profunda de la realidad. En medio de la dispersión de una cultura de la cual él también formaba parte, había intentado construir algo firme y consistente, algo que no se hiciera añicos. El mundo de la historia y de los sentimientos se había restringido; el artista se había quedado solo. En el fondo, su drama no era muy distinto del de Van Gogh, pero mientras que en Van Gogh se había impuesto la explosión de los sentimientos, Cézanne había comprimido y encerrado los sentimientos en la definición formal.

La investigación terca y obstinada de una forma cerrada no era, pues, para él sólo una investigación de pura naturaleza estética, sino también un modo de

crear algo duradero, que constituye de alguna manera una certeza. Contemplando los paisajes provenzales que Van Gogh y Cézanne pintaron en el mismo período, la sustancia de esta diferencia se revela plenamente: para Van Gogh el paisaje es el teatro de la violencia sentimental que lo afecta y lo trastorna; para Cézanne el mismo paisaje es una sólida realidad que quiere conservar en la solidez de la forma concebida como único refugio para la inquietud de los sentimientos. A este respecto, la técnica de Cézanne tiene algo de realmente heroico. En efecto, también en él habitaron los impulsos románticos; también él sintió la fuerza de las soluciones de Delacroix y de Daumier, y, más lejos aún, de El Greco y de Tintoretto, pero él se obligó a tener presente, sobre todo, la lección más firme y decidida de Courbet y de Poussin. Por tanto, el problema de la forma sigue siendo su problema esencial, que, sin embargo, hay que interpretar en la totalidad de las aspiraciones cezannianas. Su ideal es un ideal de clasicismo afirmado en un momento en que ya se había iniciado la crisis de todo posible clasicismo.

Cézanne, al aceptar el naturalismo impresionista, había querido superar sus términos más efímeros, volviéndolo a llevar a la medida absoluta de la pintura antigua: «Imaginaos a Poussin completamente renovado, con sus fundamentos en la naturaleza, y tendréis a un clásico tal como yo lo entiendo».[6] Tal como le gustaba expresarse, Cézanne quería hacer, pues, del impresionismo algo «duradero como el arte de los muscos». El suyo no era un sueño académico, era una necesidad espiritual:

> Todo lo que vemos —¿no es verdad?— se diluye. La naturaleza siempre es la misma, pero nada queda de ella, de lo que aparece. Nuestro arte debe provocar el escalofrío de su duración, debe hacérnosla gustar en su eternidad. ¿Qué hay tras el fenómeno natural? Tal vez nada, tal vez todo. Yo entrelazo estas manos errantes. Tomo a derecha y a izquierda, aquí, allá, por doquier, sus colores y sus matrices; los fijo, los combino, y forman líneas, se convierten en objetos, rocas y árboles sin que yo me lo proponga. Adquieren un volumen. Mi tela estrecha las manos, no vacila, es verdadera, es densa, es plena.

Cézanne heredó de Courbet, como todos los impresionistas, el odio contra las quimeras y la literatura en el arte. En su opinión, un cuadro debe vivir sólo por la fuerza de la pintura, debe contar sólo con los medios que le son propios, sin ayudarse de narraciones patéticas u otros episodios. Pero esto, para él como para Courbet, no quiere decir renunciar a captar por medio de la pintura el sentido de lo real: «Mi método es el odio por la imagen fantástica —afirma—, es realismo, pero un realismo, entendedme bien, lleno de grandeza; es el heroísmo de lo real». Esta actitud de Cézanne hacia la realidad es lo que hace parecer «frívola» mucha pintura impresionista.

Ciertamente, tomo se ha visto, los tiempos de Cézanne ya no son los de la gran época realista. La involución de la cultura había hecho entrar en crisis hacía algunos años las posiciones ideológicas más vigorosas del siglo XIX, pero Cézanne es el que, en su retiro provinciano de Provenza, se encastilla tercamente en un problema único y circunscrito, el de la forma como totalidad absoluta de representación, y desde esta posición resiste y libra su batalla, abriendo al arte moderno, como Van Gogh pero en otra dirección, nuevos caminos. Por tanto, se le podía interpretar en términos de cientificismo o de abstracción en bastante menor proporción que a Seurat. Aunque su investigación formal, tomada en sí misma, podía inducir a ese género de interpretación, el conjunto de la experiencia cezanniana era bastante más rico y complejo. Quien supo comprenderlo plenamente fue Picasso, el cual, justamente, vinculó el valor de Cézanne al de Van Gogh, a su mismo difícil destino: «Cézanne nunca me habría interesado —confiesa Picasso a Zervos— si hubiera pensado y hubiera vivido como Jacques Emile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiera sido diez veces más bella. Lo que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama del hombre. Lo demás no tiene importancia».[7] Aunque no con esta claridad —el juicio fue emitido bastantes años después—, es cierto, sin embargo, que, desde los tiempos de la primera experiencia cubista, Picasso había intuido que Cézanne y Van Gogh eran las dos caras de una misma situación histórica.

El procedimiento creativo de Cézanne no es, por tanto, ni científico ni exclusivamente abstracto: para él la abstracción comienza después de profundizar en el conocimiento del tema, e incluso llegado a este punto, el suyo no es nunca un proceso unívoco. Cézanne estudia la naturaleza con escrupulosidad, quiere conocer sus secretos. «Para pintar bien un paisaje, antes debo descubrir sus características geológicas». Este pensamiento no es una *boutade*, como lo demuestran sus paseos dominicales con el profesor Marion, su amigo de la infancia, quien le explicaba la historia física de la tierra. Así pues, cuando Cézanne habla de la «verdad» del mundo real quiere decir algo muy concreto. No quiere hacer una pintura genérica de paisaje. «El aroma de los pinos, que es áspero al sol, debe desvanecerse ante el olor verde los prados, el olor de las piedras y el perfume del mármol lejano del monte Sainte-Victoire». «Esto es lo que hay que captar, y sólo con los colores, sin literatura».

El color es el método único y específico del pintor. El artista sólo dispone de este medio para realizar el milagro del arte. Pero, en realidad, ¿el color no

es el medio fundamental de la naturaleza para manifestarse ella misma? Antaño: «se componía un paisaje como una escena histórica, desde fuera, y no se sabía que la naturaleza es más en profundidad que en la superficie. Se puede modificar, adornar y acicalar la superficie, pero no se puede alcanzar la profundidad sin alcanzar la verdad. Los colores son la expresión de esta profundidad en la superficie, ascienden desde las raíces del mundo». Así, del mismo modo que la naturaleza manifiesta su verdad a través de las formas coloreadas, igualmente a través de sus formas coloreadas el cuadro debe manifestar la sustancia poética que lo nutre.

El cuadro es, pues, el resultado del conocimiento y de la emoción al mismo tiempo, organizados por el artista en la imagen. El objetivismo impresionista, confiado esencialmente al registro puro de las impresiones, queda a un lado. En Cézanne hay meditación, hay reflexión interior: «El paisaje se humaniza, se refleja y piensa en mí». Tiene una clara conciencia del problema: «Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, la una y el otro fuera de mí, pero el segundo caótico, casual, confuso, sin vida lógica y sin ninguna racionalidad; la primera, duradera, categorizada y partícipe de la modalidad de las ideas».

Ya está planteado el problema moderno de la autonomía del arte: el cuadro es un *ente en sí*, con leyes absolutamente propias. Por otra parte, esa nueva realidad no niega las relaciones de origen, sino que las confirma. Y esto es así porque en Cézanne la creación nunca es un mero hecho especulativo, como ya tiende a serlo en algunos casos en Seurat. Cézanne quiere que el cuadro viva con vida propia, quiere que sea autónomo, que no exista más que por la fuerza de la pintura y que en él no se mezcle la literatura, la música ni tan siquiera la ciencia. Pero, al mismo tiempo, sabe que la obra no puede vivir si no ha sido generada por todas las potencias del artista en unión con las potencias del mundo real: «Cada pincelada que doy es como un poco de mi sangre mezclada con sangre de mi modelo, en el sol, en la luz, en el color. Debemos vivir de acuerdo mi modelo, mis colores y yo». La vía de Cézanne no es, por tanto, la vía de la abstracción. Acaso se pueda decir que Cézanne es un pintor orgánico en el sentido que dio Wright a la palabra. Incluso el color no es para él una entidad abstracta o metafórica, sino una auténtica energía natural: «El color es biológico; es viviente, es lo único que hace que las cosas sean vivas». Fuera del simbolismo, del psicologismo y del abstraccionismo, el color de Cézanne es la vida misma de las cosas circunscritas por el cuadrado del lienzo. Esta es, tal vez, la «clasicidad moderna» de Cézanne.

Así pues, el color también es forma para el pintor. Es la famosa fórmula de Cézanne: la forma-color. El dibujo «en sí» no debe existir: la naturaleza no dibuja. El dibujo se halla ya en la plenitud de la forma. Cuanto más el color se precisa, crece y alcanza su armonía, tanto más aparece el dibujo de los objetos, pero aparece en la forma. Por ello, la pintura de Cézanne no puede ser una pintura gráfica o dibujada, sino una pintura plástica, de volúmenes. Esta su exasperada voluntad de «“dar forma» lo lleva a esa pincelada plana, seca y constructiva que constituye uno de los elementos básicos de su estilo; lo lleva a simplificar, a condensar. Es sabido que en una de sus cartas más citadas resume su poética de la simplificación de las formas: «En la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera».

Pero, una vez creadas las formas, hay que relacionarlas entre sí, y he aquí el problema de los planos, de su encuentro, de su orden, de su articulación: en suma, la arquitectura del cuadro. Así tocamos otro punto esencial de la invención formal cezanniana, el que acaso haya tenido mayores consecuencias para el arte moderno: el inicio de una nueva solución del problema de la perspectiva.

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no va desde un solo punto de vista, sino desde varios. Sólo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal y hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro. De este modo de «ver» resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.

Estas «anomalías» introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista. Nacía así una nueva dimensión del espacio pictórico, es decir, el sentido de una dimensión que excluía la idea de la distancia, del vacío y de la medida; en suma, la idea del espacio material en favor de un espacio evocativo, *verdadero*, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva «creación» del mundo según las leyes de su

particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. He aquí en qué consiste lo que se ha llamado el platonismo cubista.

Todo ello satisfacía la exigencia de ruptura de las formas decimonónicas insertándose en ese movimiento de rebelión y rechazo que ya hemos tomado en consideración. Nos queda por decir que el cubismo sentó las bases de esa ruptura, y precisamente porque fue aceptado en sus sugestiones formales por casi todos los demás movimientos, a pesar de su diverso origen. En efecto, si es verdad que el arte moderno nace con el impresionismo, también es verdad que, al recoger su valor en lo que respecta a la liberación del color, los movimientos modernos de comienzos de siglo reaccionan contra la verdad momentánea y superficial del impresionismo; y reaccionan contra ella por la exigencia de hallar una verdad que los libere de alguna manera del derrumbamiento de todos aquellos ideales que se habían mostrado tan frágiles y falsos. Como ya se ha dicho, los movimientos que parten del impresionismo tratan de llegar a esta verdad más profunda por un ímpetu sentimental, y los que parten del cubismo lo hacen por penetración intelectual. Pero si la dirección de la investigación es distinta, si diversos son sus resultados, la exigencia es común. Por tanto, es natural que en muchos artistas y en bastantes ocasiones, tanto las líneas formales como las líneas espirituales de estas dos búsquedas básicas se trencen y confundan, hasta el punto de descubrir tantos expresionistas «cubistizantes» como cubistas proclives a la emotividad expresionista. Todo esto puede servir para clarificar mejor tanto la historia que hemos trazado como las vicisitudes de las páginas siguientes.

Los comienzos

Los primeros que comprenden e interpretan con intransigencia y extremismo la lección de Cézanne son Picasso, Braque y Léger. La retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño de 1907, un año después de su muerte, les impresionó vivamente. En Picasso, sin embargo, la lección de Cézanne va acompañada por el arcaísmo de la escultura ibérica y luego del arte negro, además de por otras influencias.

Un cuadro del Picasso que podía definirse como proto-cubista es la célebre obra de las *Demoiselles d'Avignon*, empezada en 1906 y terminada el año siguiente, precedida y seguida de una serie de otros estudios y telas relacionados con ella. Esta obra es un ejemplo del furor instintivo y cerebral al mismo tiempo, tan típico de la naturaleza creativa de Picasso. En esta gran composición, incluso el exotismo pierde sus aspectos más literarios para

convertirse en un auténtico instrumento de destrucción de las normas tradicionales de la cultura figurativa, no sólo en el color arbitrario, sino en las mismas estructuras en que tal pintura se apoyaba. La perspectiva está quebrada y fragmentada en volúmenes escondidos y marcados, incidiendo el uno en el otro con un ritmo espacial del que desaparecen hasta los últimos residuos del espacio clásico. Hay una fuerza primitiva en este lienzo, una fuerza que se conservará en el trabajo de Picasso con el mismo carácter durante unos dos años aproximadamente, expresándose en una serie de naturalezas muertas cuadradas, duras y angulosas, de figuras imponentes y pesadas, de paisajes pintados con seca volumetría. En 1909, en Horta de Ebro, esta violencia inicial se aplaca en parte y reaparece la enseñanza de Cézanne con modos más meditados: las formas geométricas son calmas, inmóviles y netas. Este es el verdadero comienzo del cubismo.

Después de algunas vacilaciones, Braque comienza a pintar en dirección análoga a la de Picasso en el verano de 1907, en *L'Estaque*, cerca de Marsella. Algunas de sus telas de esa temporada de trabajo se expusieron en el Salón de Otoño del año siguiente. Fue en esa ocasión cuando el crítico Louis Vauxcelles, en respuesta a un comentario de Matisse, escribió un artículo en *Gil Blas* el 14 de noviembre de 1908, en el que decía: «Braque maltrata las formas, lo reduce todo —lugares, figuras y casas— a esquemas geométricos, a cubos». Esta última palabra, referida a los jóvenes pintores de la nueva escuela, tuvo éxito. Así, el movimiento recibió su nombre.

En cuanto a Léger, había conocido a Picasso y a Braque en 1910. Años antes había conocido a Rousseau. Sin embargo, su cubismo data de comienzos de 1909, desde la época de su cuadro *Desnudos en el bosque*:

> Con todas mis fuerzas —afirma— he ido hasta las antípodas del impresionismo. Se había apoderado de mí una obsesión: quería desunir los cuerpos. Me han llamado *cubista*, ¿no es cierto? Eso no sucedía sin desalientos. Luché durante dos años con el volumen de los *Desnudos en el bosque*, que terminé en 1910. Quería acentuar lo más posible los volúmenes […]. Sentía que no podía mantener unido el color. El volumen me bastaba.

Así pues, el volumen y la estructura fueron las dos primeras preocupaciones de los cubistas. Al eliminar la atmósfera, el gusto sensual por el color y la línea ondulada, trataban de hacer una pintura de un rigor potente. Sólo la construcción y la corporeidad de los objetos les interesaban. Así, al reaccionar contra el impresionismo, se trataba de reaccionar también contra el fauvismo del que algunos cubistas procedían: se trataba de reaccionar contra su espontaneidad cromática. Por tanto, para ellos el color también pasaba inicialmente a un segundo plano. En efecto, preferían usar tonos neutros, grises, negros ocres, verdes apagados. Mientras, de 1909 a 1911, el grupo

aumentaba: Delaunay, Gleizes, Lhote, Metzinger, La Fresnaye, Jacques Villon, Marcoussis, Juan Gris y los escultores Archipenko y Brancusi se integraron en él. En 1911 se organizó en el Salón de los Independientes la primera exposición colectiva cubista.

La teoría

Si en este período no es fácil distinguir dentro del movimiento reales divergencias de dirección, no por ello tales divergencias no existían. Eran las divergencias que se basaban en el planteamiento instintivo y el científico, diferencias que más tarde llegarán —sobre todo, cuando el cubismo como movimiento haya concluido— a caracterizar cada vez más el trabajo de cada uno de los artistas.

A propósito de este punto, es decir, del cientificismo cubista. Picasso se expresó rotundamente: «Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no se qué más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo eso no es más que literatura, por no decir insensatez, y ha llevado al resultado de cegar a la gente a base de teorías».**[8]** Pero si ese anticientificismo era fuerte e irrefutable en Picasso, Braque, Léger y en otros muchos artistas el cientificismo era algo determinante.

La historia del cubismo está marcada por algunos momentos que presentan aspectos generales comunes a casi todos los artistas del grupo. El primer momento es el que fue llamado *cubismo analítico*. Es el momento que sucede al cubismo primitivo, caracterizado por planos sencillos, amplios y volumétricos, que, de alguna manera, seguían dando una imagen dispuesta en profundidad. El cubismo analítico comienza hacia finales de 1909: los planos simples y anchos se quiebran aún más en facetas apretadas y continuas que rompen el objeto, lo desmembran en todas sus partes y, en suma, lo analizan, fijándolo a la superficie de la tela, donde el relieve queda reducido al mínimo. Esta talla en facetas del objeto permite llegar a la creación de un juego rítmico minucioso e intenso, en el que el color, a veces, se reduce a la monocromía.

A este momento le sucede el del cubismo sintético, que algunos remontan, como hace Lhote, a finales de 1910 y otros a un poco más tarde. Elemento fundamental del *cubismo sintético* es la libre reconstitución de la imaginación del objeto disuelto definitivamente por la perspectiva: el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resumen en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación. La síntesis tiene lugar teniendo en cuenta, naturalmente, todas o

sólo algunas partes del objeto que aparecen en el plano del lienzo vistas por lados.

Estos dos momentos de la búsqueda cubista han sido ampliamente ilustrados por los artistas mayormente interesados en las justificaciones teóricas. A veces, al leer sus textos, especialmente los de Gleizes y Metzinger. Gris o Delaunay, nos parece descubrir en ellos los ecos de los pensadores que ejercieron una influencia bastante viva en el desarrollo de la reflexión científica y estética contemporánea. Por ejemplo, ¿la manera de concebir el cuadro según las reglas del cubismo analítico no hace pensar en la *intuición eidética* de Husserl, es decir, en la intuición de los objetos o de las esencias ideales? Léase este párrafo de las *Ideas directrices para una fenomenología*:

> En virtud de una necesidad eidética, una conciencia empírica de la misma cosa percibida *en todas sus facetas* y que se confirma continuamente en sí misma de modo que no forma más que una única percepción, comporta un sistema complejo formado por una variedad ininterrumpida de apariencias y de signos; en estas variedades se dibujan por sí mismos, a través de una determinada continuidad, todos los momentos del objeto que se ofrecen en la percepción con el carácter de darse corporalmente.

¿Y que otra cosa querían hacer los cubistas sino fijar en la tela *todas las facetas, todos los momentos del objeto, y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos* con una intuición esencial?**[9]** Así, en la obra de Bergson, que precisamente en los años del cubismo alcanzó su mayor éxito, además de la expresión de la exigencia de superar el conocimiento *relativo* con un conocimiento *absoluto* (es decir, el paso desde el exterior hasta el interior de la cosa), es bastante fácil hallar párrafos y páginas donde se propone un método de conocimiento que tiene más de una analogía con la construcción del cuadro cubista, especialmente con algunas composiciones de Delaunay hechas con asociaciones de imágenes disparatadas.

> Muchas imágenes diversas —escribe, por ejemplo, Bergson—, sacadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, con la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya una cierta intuición que captar. Eligiendo imágenes lo más disparatadas posible, se evitará que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición que está encargada de reclamar, porque inmediatamente esta sería expulsada por sus rivales. Actuando de modo que todas, no obstante sus diferencias de aspecto, exijan de nuestra mente la misma especie de atención y, en algún momento, el mismo grado de tensión, se acostumbrará la conciencia a una disposición de espíritu muy particular…**[10]**

Apollinaire había definido agudamente como *órfico* el particular cubismo sintético de Delaunay por algunas de sus dotes de sutil y misteriosa comunicación poética. En efecto, Delaunay, aun utilizando más que los demás algunas soluciones formales del neoimpresionismo de Seurat, se situaba más allá del espíritu científico, orientándose decididamente a una intuición

cristalina de la realidad. Sus composiciones de 1911 y 1912, *La ciudad*, *La torre Eiffel* y *Las ventanas simultáneas*, presentan, justamente, estas asociaciones de imágenes diversas de que habla Bergson: imágenes distintas y, sin embargo, *simultáneamente* conjuntadas por la compenetración de los planos de colores, que las hacen pasar con un intercambio incesante de la realidad objetiva a la realidad de la imaginación. «Ya no son manzanas en un frutero —dice Delaunay—, o una torre Eiffel o calles o vistas exteriores lo que pintamos; es el latido del corazón mismo del hombre», del hombre «que se siente a sí mismo, que se entrega a sus capacidades intuitivas y las hace palpables con el lenguaje universal de los colores». Estas últimas palabras pertenecen al ensayo *Sobre la luz*, que Paul Klee tradujo en 1913 y que tanta influencia ejerció en él y en Marc. El amor a lo *cristalino* y a una espiritual, aguda y punzante pureza del color les vino a Klee y a Marc de la sugerencia de Delaunay, al cual habían ido a visitar el año anterior a París.

Es oportuno recordar lo que decía Juan Gris: «Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual».**[11]**

La observación es, sin duda, exacta. El cubismo nació en un clima general de cultura del que recibió impulsos y motivos ideológicos. También Juan Gris es una clara confirmación de esto. La geometría, las matemáticas y el pensamiento puro lo fascinaban. Sus meditaciones estéticas se basaban en el nuevo platonismo que se había difundido en las ciencias. En este aspecto, Gris es, sin duda, el más riguroso defensor del cubismo sintético. Afirmaba pintar no partiendo de la realidad, sino de la idea. La suya, pues, era una pintura «deductiva» que descendía de lo universal a lo particular, de lo abstracto a lo concreto. Gris decía: «Cézanne hace un cilindro de una botella; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tiempo especial: de un cilindro yo hago una botella, una cierta botella». En estas líneas, que corresponden a un artículo escrito para la revista *L'Esprit Nouveau*, Gris sienta las bases del apriorismo artístico contemporáneo.

Desde este momento la libertad del artista ya no tiene límites. La síntesis no tendrá lugar más que a través del acto creativo que filtra la multiplicidad de lo real para revelar luego sus caracteres esenciales. Es decir, la síntesis tendrá lugar antes, será un dato preconstituido, será, en suma, una pura síntesis plástica *a priori*. En Gris y en sus obras tal síntesis sigue refiriéndose

a formas que coinciden con un perfil objetivo, pero el acercamiento teórico al abstraccionismo es un hecho consumado; no al abstraccionismo místico de inspiración kandinskiana, sino al abstraccionismo fundado, precisamente, en el racionalismo metafísico. Por otra parte, esta operación intelectual de Gris abrió una nueva serie de posibilidades figurativas que se han convertido en patrimonio del arte moderno, de las que está empapada la conciencia creativa de los pintores y escultores y de las que, al margen de los esquemas rígidos de la primera vanguardia, también se han derivado una serie de resultados eficacísimos e impensables sin la primera liberación cubista.

Pero, además, hay que hacer otra observación, y es que en esta forma de pureza, de nitidez y de serenidad formal, de la que se excluía la crónica de los días, el choque de las pasiones y las vicisitudes de la historia, se realizaba otro modo de evasión: la evasión a una luz de claridad y de orden intelectual; es decir, el orden que no era posible establecer venía a ser establecido en la abstracción de la inteligencia: la aspiración a una pureza, a una virginidad, a un estado de incontaminada existencia se satisfacía así en el interior del mismo artista, en la lucidez de su intelecto.

Con la libertad del cubismo sintético también había terminado la severidad de la línea recta y de los colores apagados. En efecto, la línea empezaba a flexionarse, y los colores puros y preparados adquirían esplendor. Era el color *fauve* y que retornaba.

Los primeros en volver a tomar contacto con una paleta más viva fueron Léger y Delaunay:

> El color —cuenta Léger— fue para mí un tónico necesario. En esto Delaunay y yo todavía nos distinguíamos de los demás. Ellos hacían una pintura monocroma, nosotros polícroma. Delaunay continuaba la línea de los impresionistas con el empleo de los complementarios uno junto al otro, el rojo y el verde. Yo ya no quería colocar dos colores completamente juntos. Quería llegar a tonos que se aislaran; un rojo muy rojo, un azul muy azul. Si se coloca un amarillo al lado de un azul también da un complementario: el verde. Así, Delaunay buscaba el matiz y yo, decididamente, me orientaba hacia la franqueza del color y del volumen, hacia el contraste. Un azul puro sigue siendo azul puro si está junto a un gris o a un tono no complementario. Si se opone a un naranja, la relación se hace constructiva pero no *colorea*.[12]

Y junto con el color se pasó a los *papiers collés*.

Ya hemos hablado ampliamente del *collage* en estas páginas, y del uso que de él hicieron dadaístas y surrealistas. Los cubistas fueron los primeros en utilizarlo con fines completamente distintos. Apollinaire, como siempre, tiende a dar una explicación sentimental a este uso. Según él, el sello de correos, la tela encerada, trozos de tapicería, sobres y otros materiales aplicados sobre el lienzo en medio de los otros colores son como la

introducción de un elemento «desde mucho tiempo antes empapado de humanidad», que, por ello, enriquece el cuadro con un nuevo *pathos*, creando el contraste entre verdad y artificio. Pero, en general, las explicaciones dadas por los críticos difieren entre sí y, a menudo, son contradictorias. Acaso se dé en el clavo diciendo que el *collage* fue para los cubistas uno de los modos de reaccionar contra el pictoricismo, para reencontrar el tono local evitando la pincelada.

Pero, a menudo, los cubistas imitaban de modo verista en sus telas auténticos objetos, como un trozo de madera o de mármol con sus venas y estrías, de la misma forma que un artesano imita estas materias pintando una falsa caoba o un falso mármol. Este hecho induce a creer que los cubistas, al introducir un «pedazo de realidad» en el cuadro, un «objeto verdadero» o un objeto pintado con la imitación del *trompe-l'oeil*, querían establecer una comparación directa entre la consistencia objetiva del cuadro pintado y la inmediatez de un objeto cualquiera: la pintura, en suma, debía demostrar que era una realidad tan verdadera como el objeto mismo. En efecto, son los cubistas los primeros que inventaron la noción de «cuadro-objeto», si bien esa noción procedía de algunas ideas cezannianas: así pues, si un cuadro debía tener lo absoluto y lo concreto de un auténtico objeto; si, más allá de todo contenido literario, el cuadro debía vivir como objeto plásticamente definido, de indiscutible realidad, no debía ni siquiera distinguirse del objeto material que venía a integrarse en su conjunto. De aquí se llegó al cuadro hecho casi exclusivamente de objetos. Pero también en este caso era siempre una expresión de arte lo que los cubistas buscaban, no una simple «provocación», como ocurrirá más tarde con los dadaístas.

La evolución de muchos cubistas hacia una «pintura pura» que fuese cada vez más neutral ante el valor de las cosas, la pone de relieve Gleizes de modo particular:

> El cuadro-objeto —escribía— ya no será una reducción o una amplificación de los espectáculos exteriores; ya no será enumeración de objetos o de acontecimientos transportados de un ambiente en el que son reales a otro ambiente en el que sólo son apariencias. El cuadro será un hecho concreto. Tendrá su propia independencia legítima como toda creación natural o cualquier otra; sólo tendrá su propia fisonomía, dejando de suscitar la idea de la comparación de acuerdo con la verosimilitud.

A esta regla, si bien con matices personales, se mantendrán fieles pintores como Gleizes, Metzinger, Gris y Villon y cubistas más recientes como Valmier. Algunos llegarán al abstraccionismo puro, como Herbin. También hubo por parte de Ozenfant y de Jeanneret, o sea, Le Corbusier, el propósito concreto de «purificar» el cubismo de cualquier residuo de emoción y de espontaneidad. El «purismo» que éstos sostenían desde las páginas de su

revista *L'Esprit Nouveau* a comienzos de 1918 tenía precisamente esa intención. Pero esta ala del cubismo ya estaba destinada, lógicamente, a terminar en el neoplasticismo de Mondrian.

Braque y Léger

El destino de Braque y de Léger era distinto del de Picasso. Esto, por lo menos en parte, es evidente en cuanto ya hemos dicho de ellos. Braque es, tal vez, el artista que se libera antes y con mayor desenvoltura de las leyes del cubismo integral. Herido gravemente en la guerra, cuando en 1917 reemprende el trabajo, ya se halla en plena evolución. El geometrismo de sus cuadros anteriores a 1914 ha terminado, así como terminaron los contrastes crudos del color. Nace el Braque que conocemos, delicado, elegíaco, sutil, elegante: un «moderado» de la pintura. «Amo la regla que corrige la emoción, amo la emoción que corrige la regla».[13] Es éste el axioma estético que Braque enuncia y al que se adapta a partir de esos años.

Pintor prudente e intimista, investiga en el tejido pictórico que el cubismo había lacerado. Una sensible gracia decorativa campea en sus lienzos. También él, como Picasso, cambió muchas veces desde 1917 su modo de pintar, pero en sus cambios no se advierten esos saltos bruscos, esas cesuras violentas que caracterizan a Picasso. En sus cambios hay una lógica que los une el uno al otro y que los desarrolla sin desgarros. Braque es un pintor silencioso, un pintor que pinta «en voz baja». No hay en él un color que se salga del contexto, que «grite». Se hace un cubismo a su imagen y semejanza; rechaza la teorización, las matemáticas y el cientificismo. Por tanto, en vano se buscará en él el intelectualismo de Gris o el rigorismo de Gleizes.

Después del primer período, en el que la investigación se llevaba a cabo casi en una única dirección, el cubismo de Braque entra en una fase más modulada y, finalmente, en una libre, aunque muy dosificada, realización y en una cadencia lírica refinada y de alto nivel cualitativo. El mundo poético de Braque es un mundo breve, un *hortus conclusus*, pero en su interior este artista taciturno trabajó con una ternura siempre viva por el encanto de las apariciones naturales. Por ello, de las telas de Braque se desprende una enseñanza hecha de medida, discreta y cauta, pero no por ello menos persuasiva.

Decididamente opuesto a Braque es el talento y la dirección del trabajo de Léger. Donde Braque se muestra dulce y elegíaco, Léger se presenta áspero y

heroico; donde Braque despliega una finura casi aristocrática, Léger se impone con un vigor casi populachero. Léger llegó a la pintura desde el oficio de diseñador industrial, de los *ateliers* de arquitectura. En sus manos el cubismo se transforma en algo duro y técnico más que en algo matemático. Léger, en menor medida que Braque, es un teórico y un especulativo. De todo el grupo cubista tal vez sea el que se mantuvo más al margen, pero sin duda, fue, junto con Picasso, el que lo desarrolló más originalmente.

Después de sus primeras pinturas al modo cubista y figurativamente definidas, entre 1912 y 1914, llegó a una pintura casi abstracta: en la búsqueda de un lenguaje estaba olvidando cualquier otra cosa. Es la experiencia de la guerra lo que lleva a la consideración de lo real. Él mismo nos habla con claridad de este retorno:

> Cuando dejé París estaba entregado completamente a una manera abstracta, en una época de liberación pictórica. Sin transición me encontré en medio del pueblo francés. Destinado al cuerpo de ingenieros, mis nuevos amigos eran mineros, soladores, artesanos de la madera y del hierro […]. En ese mismo período quede deslumbrado por la culata de un cañón del 75 abierta a pleno sol, magia de la luz sobre el metal blanco. No necesité más para olvidarme del arte abstracto de la época 1912-1913. La rudeza, la variedad, el humor, la perfección de algunos tipos humanos que me rodeaban, su sentido exacto de lo real útil y de su oportuna aplicación al ambiente de este drama-vida-y-muerte en el que habíamos caído, y, más aún que todo esto, su modo de ser poetas e inventores de imágenes poéticas cotidianas (me refiero al dialecto, tan móvil, tan lleno de color), me impresionaron. Cuando mordí esta realidad, el objeto ya nunca me abandonó. Esa culata de un cañón del 75 abierta al sol me enseñó más cosas en mi evolución plástica que todos los museos del mundo. Al regreso de la guerra seguí utilizando lo que había sentido en el frente.

Léger se convirtió, así, en el pintor de la vida moderna. Es uno de los pocos, y en algunos aspectos el único, que empezó a ver la reinserción del artista en la sociedad. En él vuelven a manifestarse algunos nuevos motivos del sentido positivo de la vida, pero, sin embargo, no en sentido meramente positivista, marinettiano, para explicarnos mejor. Sólo Boccioni, que se le adelanta, revela algo semejante. En efecto, en Léger no hay condescendencia con el orden social vigente, como ocurría en el futurismo marinettiano. Él sabe que crea sus obras «en estado de guerra con la sociedad». Lo anima una especie de elemental humanismo, que, con el paso de los años, se irá haciendo cada vez más preciso y operativo. Es este sentimiento de la vida y del hombre que crea maravillas de hierro y de acero con sus manos lo que lleva a Léger a estrechar su amistad con Blaise Cendrars, el poeta de la *Prose du Transsibérien*, publicada en 1913, y de *Le Panama*, publicado en 1918. En Cendrars se puede rastrear el mismo amor por la vida moderna y activa, amor hecho de una poesía que no puede seguir siendo la del pasado. Algo del aliento democrático de Whitman y de Verhaeren se halla en los dos amigos, pero sin nada de su elocuencia.

Lo que caracteriza a la vida moderna es la máquina y las relaciones del hombre con ella; la máquina y el paisaje; la máquina y las calles. Léger pinta máquinas del mismo modo que otros pintan desnudos femeninos. Sin embargo, él no es como Duchamps, que copia una hélice y grita que la pintura ha muerto. Él no copia máquinas, las *inventa*. Para él, el elemento mecánico no significa una actitud preconcebida ni una actitud polémica, sino un medio «para poder dar una sensación de fuerza y de potencia».

¿Cómo es posible en el mundo moderno seguir pintando botellas, manzanas o veladores de tres patas cuando estamos rodeados de una agitada vida que nadie se ha atrevido hasta ahora a pintar? El hombre moderno vive dentro de un orden que ya no es el del pasado; es un orden industrial y técnico que ha transformado nuestra sensibilidad y nuestra visión; por tanto, la expresión artística también debe cambiar e intentar hacerse intérprete de esta nueva visión real:

> Si la expresión pictórica ha cambiado es porque la vida moderna hizo necesario este cambio, la existencia de los hombres creadores modernos es bastante más condensada y más complicada que la de los hombres de los siglos anteriores. La cosa imaginada es menos fija; el objeto en sí mismo se expone menos de una vez. Un paisaje atravesado y roto por un automóvil o un tren pierde su valor descriptivo, pero gana en valor sintético; la ventanilla de los vagones o el cristal del auto, unidos a la velocidad alquimia, han cambiado el aspecto habitual de las cosas. El hombre moderno registra cien veces más impresiones que el artista del siglo XVIII […]. La condensación del cuadro moderno, su variedad, su ruptura de las formas es el resultado de todo ello. Es cierto que la evolución de los medios de locomoción y su rapidez influyen de alguna manera en el nuevo modo de ver […]. Una pintura realista en el sentido más alto de la palabra empieza a nacer, y no se detendrá tan pronto.

Este es el mérito de Léger: haber planteado el problema de un arte de la época moderna fuera de la estética positivista del futurismo y del tecnicismo abstracto del primer constructivismo. Su *Ciudad*, de 1919, es un ejemplo elocuente de su poética. Sin claroscuro, sin perspectiva, con colores planos y puros, Léger logra, utilizando todos los modos del cubismo sintético pero desligándolos del intelectualismo, pintar una tela donde la chocante complejidad de la vida urbana se recapitula creativamente, donde las luces artificiales, los colores de los carteles, las fachadas de las casas, las letras de los anuncios, el escorzo de un puente, la entrada del metro, escaleras, postes, vallas y figuras se componen en un entramado dotado de ritmo y de energía representativa. Es una pintura que no tiene nada que ver con las *ciudades* de De Chirico. Aquí no hay sueño, no hay alucinación. Se siente que Léger traduce una serie de emociones directas.

En el itinerario artístico de Léger este estilo fue adquiriendo de año en año una mayor evidencia, casi una sencillez de «mecano». Su polémica contra el

arte renacentista no amainó. Se sentía más próximo a las grandes épocas del artesanado artístico. En el fondo, su sueño fue ser un artesano de la pintura: «hacer» el cuadro, terminarlo a la perfección como el artesano termina su obra. Naturalmente, en este caso debía tratarse de un artesano moderno, es decir, de un obrero especializado. Léger conservó hasta el último momento esta ambición, y se podrían recordar episodios conmovedores de sus tentativas para hacer vivir su obra precisamente en medio de los «artesanos contemporáneos», como cuando llevó sus lienzos al comedor de la fábrica Renault, quedando, ansioso, a la espera de una opinión de aquellos hombres expertos en la construcción de automóviles.

Por ello, la poética de Léger se desarrolló, sin embargo, sin salirse de su línea. Si hubiese que hallarle ascendientes en la tradición francesa, habría que remontarse a David y a Ingres, Él mismo explica el porqué: «Amé a David —afirma— porque es antiimpresionista. Realizó lo máximo que se puede sacar de la imitación y, por ello, en sus cuadros falta por completo la atmósfera del Renacimiento […] amo la sequedad que hay en la obra de David y también en la de Ingres. Ese era mi camino, e inmediatamente quedé impresionado». Frente a las adquisiciones teóricas que llevaban a un hermetismo formal cada vez más alejado de las cosas, Léger —empleando sus mismas palabras— «quiso marcar un retorno a la sencillez con un arte directo, comprensible para todos, sin sutilezas».

Léger no tuvo, ciertamente, el despliegue de fuerza creadora que tuvo Picasso, pero su paso, un poco pesado y un poco monótono, recorrió uno de los caminos más seguros del arte contemporáneo. Su modernismo no es amanerado; es un modernismo que tiene conciencia de los problemas acuciantes de nuestro tiempo. De cualquier modo, no es el modernismo que ve la salvación en la máquina. Para Léger deben ser los hombres los que dominen las máquinas, no los hombres tomados en un sentido general, sino aquellos que las crean con sus manos, los «constructores», en suma, de la civilización técnica moderna. A este respecto es bastante significativa la poesía que dedicó en los últimos años de su vida a otro artista, como él vibrante de espíritu moderno: Maiakovski. Es una poesía que nació junto con la serie de lienzos titulados, precisamente, *Los constructores*.

Sus manos se asemejan a sus herramientas,
sus herramientas a sus manos,
sus pantalones a montañas, a troncos de árbol.
Un pantalón es grande cuando no tiene arrugas.
Sus manos están presentes,
no se parecen a las de sus patronos,
ni a las del prelado que bendice.

Pero ya se acercan los tiempos en que la máquina
trabajará para ellos.

Su pintura no se adaptaba al caballete; necesitaba amplias superficies. Cuando Le Corbusier le llamó en 1925 para pintar murales, se sintió por fin a sus anchas. Sus imágenes conservan algo del cartelón y de la fiesta popular al mismo tiempo. Acaso a esto se deba, precisamente, que sus mejores cuadros sean las meriendas dominicales y proletarias en las afueras de París. Él siempre se burló de las efusiones sentimentales; en su arte hay algo de voluntarista y de ingenuamente corneilliano, por así decir. Pero ahí reside su fuerza. Aunque la presencia del hombre sólo raramente logra romper la firmeza metálica de sus superficies, sin embargo en la obra de Léger siempre hay un sentido activo y una instancia afirmativa.

La verdad de Picasso

Pero si, al hablar de Léger —en el fondo, un artista «unilateral»—, nos hemos visto obligados a superar los límites del cubismo, del que muy pronto se independizó, al abordar el problema de Picasso no se puede dejar de recorrer la experiencia del arte contemporáneo en todas sus vertientes, porque en todas ellas las dejó marcado el signo indeleble de su personalidad, aunque el período cubista represente, sin duda, una etapa de la mayor importancia en su complicada vida de artista. En efecto, Picasso es el máximo protagonista del arte de hoy y es la clave esencial para comprender cincuenta años de historia figurativa.

En la fuga de contradicciones en que la obra de Picasso parece estar implicada, hay un elemento que permanece firme, y es su *conciencia del mundo objetivo*. En Léger existe también conciencia, pero se trata de una conciencia unívoca, estática. En cambio, en Picasso esta conciencia forma parte del entramado de una problemática inquieta y apasionada de la que, sin embargo, sale victoriosa: en efecto, la objetividad del mundo real constituye para él un centro de gravitación hacia el cual se encaminan irresistiblemente todas sus imágenes. La pura existencia de la «realidad interior» kandinskiana, que elimina con un *raptus* místico el grave obstáculo del mundo exterior, nunca interesó a Picasso. El siempre criticó a todos los que quieren «pintar lo invisible, y, por tanto, impintable».[14] En esta afirmación se halla el recuerdo de la vieja convicción courbetiana: «La pintura es un arte esencialmente concreto que sólo puede consistir en la representación de las *cosas reales y existentes*. Es un lenguaje totalmente físico que tiene como palabras a todos

los objetos visibles: un objeto *abstracto*, invisible, que no existe, no pertenece al dominio de la pintura»[15].

Por otra parte, Gertrude Stein, que siguió atentamente todo el período cubista, escribió que Picasso no se interesaba por el *espíritu* porque estaba demasiado ocupado en las cosas. Así pues, la validez objetiva de lo real es el baluarte de su poética, lo que siempre le permitió reencontrarse a sí mismo, rompiendo de vez en vez el cerco de las fórmulas, donde, no raras veces, corrió el peligro de quedarse encerrado. En suma, si Kandinsky destruyó la antigua idolatría del pintor por el mundo, Picasso la confirmó furiosamente. «El arte abstracto no existe —afirma—. Siempre hay que partir de algo». Y añade:

> Yo no trabajo sobre la *naturaleza*, sino ante ella, con ella […]. No se puede ir contra la naturaleza —es más fuerte que el hombre más fuerte— y nos interesa ir de acuerdo con ella. *Nos podemos permitir ciertas libertades, pero sólo en los detalles* […]. Yo trato la pintura como trato las cosas. Pinto una ventana como si mirase por una ventana. Si una ventana abierta está mal en un cuadro, le pongo una cortina y la cierro, como haría en mi propio cuarto. *En la pintura como en la vida es necesario actuar directamente*. Ciertamente, la pintura tiene sus convencionalismos y a la fuerza hay que vérselas con ellos y no se puede prescindir de ellos. Pero, aun así, no hay que perder de vista la vida real.[16]

Estas últimas palabras son del año 1935, lejanas, pues, al período cubista, pero basta mirar sus cuadros cubistas, incluso aquéllos en los que la investigación formal puede parecer más gratuita, para darse cuenta de que este vínculo profundo con la realidad nunca dejó de estar presente. Acaso fuera Eluard quien supo señalar con esencialidad antes que nadie este término fundamental de la poética picassiana: «Picasso —escribió—, a despecho de las nociones en torno a lo real objetivo, restableció el contacto entre el objeto y quien lo ve y quien, en consecuencia, lo piensa; él nos dio las pruebas inseparables de la existencia del hombre y del mundo de la forma más audaz y más sublime».[17]

He aquí, pues, el segundo dato de la inspiración picassiana: *el hombre y su destino*. Del mismo modo que la instintiva noción de la objetividad real natural, también este segundo dato, en sus raíces iniciales, le llega desde el siglo XIX. No es casualidad que a sus veinte años, cuando llega a París, los artistas que más atraen su atención, en mayor medida aún que los impresionistas, sean pintores como Toulouse-Lautrec, Van Gogh y, con un interés particular, el dibujante socialista Steinlen. Los pobres, los músicos ambulantes, los niños enfermos, las madres dolientes, los bebedores y los *clowns*, toda la apretada serie de personajes míseros y dolientes que pinta pertenecen a la temática social que a comienzos de siglo los artistas

democráticos de Europa heredaron del siglo pasado. La época azul *época rosa* de Picasso —que hay que situar entre 1901 y 1906— están empapadas de ese humanitarismo, de ese juvenil fervor hacia los humildes y los desheredados, que se expresa con medios sobrios y contenidos dentro de vagas atmósferas crepusculares.

Pero estos dos datos de la formación de Picasso, el sentimiento del hombre y del mundo, recogidos del siglo XIX, no están destinados a permanecer en él en estado de patética contemplación. Su sensibilidad, abierta vorazmente a la vida y a la cultura que le rodea en un centro tan vivo, tan rico y europeo como París, advierte, acaso como en pocos artistas, el trauma violento que se ha ido verificando en esos años y que ha trastornado ideas, conceptos, verdades y sentimientos considerados como sólidas conquistas para siempre. Su declaración sobre Van Gogh y Cézanne, a la que ya nos hemos referido, demuestra que había aceptado tales valores decimonónicos —como Van Gogh y Cézanne— sólo a un nivel dramático y de inquietud: sin defenestrarlos, los vivió en la intensidad problemática de nuestra época, exponiéndolos a todos los riesgos y, a menudo, salvándolos sólo *in extremis*.

El cubismo fue un momento fundamental de la experiencia picassiana: el arco más activo del período cubista fue para él rico en descubrimientos, en intuiciones, en resultados formales inéditos. Pero ni siquiera la experiencia cubista podía satisfacerle plenamente, y, en plena experiencia cubista —entre 1915 y 1924—, dirige su atención a otros campos de investigación, revelando así una de sus características creativas que más encendidas diatribas iban a suscitar en torno a él: *la contemporaneidad de los estilos*. En estos años, junto al experimento cubista, lleva a cabo obras de distinto planteamiento: dibujos precisos, fieles, lineales, de gusto ingresiano, los retratos de su hijo Pablo, los bailarines, los arlequines que parecen un regreso al momento sentimental de las épocas azul y rosa; y, finalmente, después de su viaje a Italia en 1917, los cuadros *neoclásicos*: sus grandes mujeres, pesadas, monumentales, en las que la experiencia de la plástica arcaica y negra y del primer cubismo se funden con las sugestiones de la pintura pompeyana y de la escultura romana tardía.

Así va definiéndose el *eclecticismo* de Picasso, que es el fundamento de la contemporaneidad de los estilos. Este aspecto típico —ya lo hemos dicho— de su actividad creativa corresponde a la necesidad de apropiarse de cualquier experiencia del pasado, a la avidez insaciable de hallar nuevos medios expresivos y a su permanente curiosidad por todas las formas. Este eclecticismo desconcertante que se halla presente en toda la obra de Picasso nace consecuentemente de la destrucción del lenguaje figurativo unitario del

siglo XIX, y es testimonio de la «anarquía» que le sucedió; pero, por otra parte, también es testimonio de la voluntad de Picasso de no dejarse aprisionar por un esquema que sólo formalmente da la impresión de una unidad de visión, que, en cambio, no existe; y es testimonio también del vivo deseo de conocimiento que hay en él, además de la fuerza de su temperamento, que consigue doblegar a los motivos de su inspiración los modos expresivos más diversos, es decir, darles una *constante picassiana*.

A partir de este momento, lleva a cabo simultáneamente y a menudo mezcla, añadiéndoles otros motivos, todas las experiencias anteriores, reelaborándolas con creciente libertad y violencia. De este modo, absorbe muchos elementos de la poética surrealista y hasta del abstraccionismo puro. Ha llegado a un punto en el que ha alcanzado la máxima libertad de estilo y de invención. Y precisamente en esta época, en 1934, su regreso a España eleva de golpe su producción a uno de sus vértices más altos.

El contacto con su tierra y con su gente, la visión de los espectáculos populares de las corridas y peleas de gallos encienden su fantasía con nuevas y acuciantes imágenes. Son los años en que con extraordinaria potencia plasma en láminas o lienzos a toros bravísimos, caballos heridos en la arena y gallos peleones. La energía y la capacidad de transposición poética que Picasso revela en esta serie de obras llevan el sello inequívoco del artista excepcional. Un acento viril, heroico y ardiente las domina. Tal vez, Picasso encontró aquí la parte más vital y auténtica de sí mismo. Su lenguaje es mordiente e inmediato, y el sentimiento que tiene de la realidad es tan fuerte que la expresión parece liberarse con imprevista evidencia.

Y en esta época estalla la guerra civil española. En la historia de los intelectuales europeos este acontecimiento constituye un luminoso punto de referencia, alrededor del cual se agrupó el antifascismo de todas las tendencias. Picasso se coloca al lado de su pueblo. Su antifascismo es una cólera ardiente. Graba contra Franco una serie de motivos en los que la sátira, el sarcasmo y la invectiva adoptan forma de extrema agresividad. Pero la obra capital, que termina en el espacio de un mes, es *Guernica*.

Los hechos que constituyen el tema trágico de este cuadro son conocidos: la ciudad vasca, fiel a la República, fue destruida por los aviones alemanes en el primer bombardeo indiscriminado de la guerra moderna, el 28 de abril de 1937. El mundo civilizado quedó horrorizado ante la crueldad de aquella matanza, y la obra de Picasso, que nació de su dolor, de la ira y de la pasión, fue una desgarradora acusación contra la tentativa de instaurar en Europa el dominio de la negación del hombre.

Así, el ímpetu sentimental que pone en marcha la fantasía creadora de Picasso brotaba de una levadura nueva que actuaba en la historia, de una fuerza positiva que ejercía un poder de atracción y de guía en el curso incandescente de los acontecimientos. Era la fuerza consciente de los movimientos populares, la única fuerza que pudiera restituir a los valores del siglo XIX ya en crisis una nueva sustancia viviente. En torno a este acontecimiento y a esta fuerza hallamos agrupados a todos los artistas, poetas e intelectuales de la vanguardia europea, y no sólo europea. La verdad revolucionaria de la vanguardia, una vez más, demostraba estar en el meollo del problema.

Así pues, en el *Guernica* aparece un espíritu nuevo; pero lo decisivo es que este espíritu no actúa desde fuera del proceso creativo, no es sólo una conclusión de la inteligencia yuxtapuesta al propio hacer pictórico. Este espíritu, como todo proceso vital, actúa *ab intrinseco*, es decir, desde el interior de la vivencia específica del artista, en la misma maraña de las contradicciones de que vive su acto creativo; actúa desde el interior de los modos intelectuales cubistas, de la simbología del surrealismo, de las deformaciones expresionistas, refundiendo esa «materia» en una síntesis poético-formal superior. Los motivos del inconsciente surrealista adquieren también aquí una dramática objetividad. En el *Guernica*, cada signo, cada figuración tiende a la expresión del *hecho*: la deformación acentúa una verdad de las cosas. El toro, el caballo, la lámpara, el cuchillo, la flor y los personajes emblemáticos del drama, en la dilatada tensión de la imagen, asumen un significado de implacable y universal condena de toda potencia que destruya la integridad del ser humano.

Pero en esos años el *Guernica* también quiere decir otra cosa. En un período en el que la teorización del arte puro, de la poesía como «ausencia», había alcanzado su ápice, el *Guernica* fue la afirmación perentoria de lo contrario; fue la demostración de cuánta historia, cuánta presencia y cuánta participación podía y debía vivir el arte. Por todas estas razones, el *Guernica*, además de ser un eje de la historia moderna del arte, fue también una obra que tuvo un peso cultural determinante en la formación de la conciencia de los intelectuales de todos los países.

Era necesario que, por lo menos en el caso de Picasso, llegáramos a analizar una obra como el *Guernica*. En efecto, esta obra concluye positivamente el período de los movimientos vanguardistas, recapitulando sus postulados formales y de contenido con una eficacia que no halla parangón en todo el arte contemporáneo. Desde este momento, los problemas que se

planteen a los artistas ya no podrán serlo en términos de puro vanguardismo, sino que forzosamente deberán tender a una superación del mismo.

Llegados a este punto, ya no nos interesa seguir el posterior recorrido artístico de Picasso, sino más bien definir mejor la naturaleza de su arte y el significado de su experiencia, ya que se trata, en muchos aspectos, de un caso ejemplar, a través del cual es posible iluminar toda una historia común a otros innumerables pintores. El desarrollo creativo de Picasso no fue ni rectilíneo ni tranquilo. Hasta los llamados *períodos* o *épocas* no valen mucho más que como esquemáticas indicaciones; en efecto, desaparecen, vuelven, se funden, se aumentan con nuevas experiencias, y así sucesivamente. Pero en Picasso siempre emerge la preocupación por el hombre, preocupación que siempre termina por coagular en torno a sí la multiplicidad de las experiencias y las vuelve activas. Picasso concibe el arte sólo como medio expresivo, y de ninguna manera como algo que tenga valor en sí mismo. En este sentido, probablemente la definición más justa de Picasso nos la haya dado su amigo Manolo: «Para Picasso la pintura no es más que lo accesorio».[18]

Acaso nos preguntemos cuánto quedará del *corpus* completo de la producción de Picasso, es decir, cuánto de su obra un día será valorado sólo como producto de una polémica cultural o como pura investigación técnica experimental o como auténtico hallazgo poético. Discernir eso en la selva intrincada de su producción es bastante difícil hoy, por no decir imposible. Ciertamente, obras «puras», en el sentido que a este término dan ciertos críticos, no hay. En efecto, Picasso nunca fue un artista que viviera al margen de los acontecimientos; fue un hombre profundamente inmerso en nuestro tiempo, y de nuestro tiempo registró, no pasivamente, todas sus contradicciones. Es más, reveló estas contradicciones incluso cuando sólo estaban latentes: él las llevó violentamente a la superficie y las hizo explícitas. Cuando se miran sus obras no se debe olvidar esta verdad. De manera desgarrada, explosiva y perturbadora, a menudo Picasso descubre las contradicciones que viven en la historia y dentro del hombre de nuestra época.

Así, la obra de Picasso hasta el final es la historia de cómo reaccionó el artista contra todo lo que ocurría a su alrededor. La ironía, el escepticismo, la brutalidad, la crueldad, el erotismo y el individualismo exasperado son parte de la obra picassiana, una parte crítica que, frecuentemente, se convierte en ira devastadora y destructiva y en desenfrenada rebelión. Dicho de otro modo, podemos decir que Picasso es un testimonio de nuestro tiempo, un testimonio incluso de lo que en él hay de antihumano; podemos decir que es un «testigo de cargo», pero siempre es un testigo, a su vez, implicado en el proceso. Este

es el origen de sus «monstruos», fruto de un tiempo trágico, ensangrentado y devastado por el furor de las guerras: el tiempo de la destrucción del hombre. Pero, junto a los «monstruos», Picasso también supo pintar los sentimientos más humanos: pintó la alegría, la aspiración a la justicia y a la paz; pintó el honor del hombre. Por tanto, ¿se puede *separar* en la obra de Picasso lo que es el *bien* de lo que es el *mal*, lo que es *vida* de lo que es *muerte*? Sería una operación absurda, falsa y carente de fundamento crítico. Picasso *es* esta complejidad, *es* esta dialéctica, *es* esta unidad de la contradicción. Podemos decir que en toda su obra se revelan estos caracteres contradictorios.

Sin embargo, lo decisivo es el peso que en esta dialéctica tuvo el encarnizado amor de Picasso por la sinceridad y la verdad. De ahí que no pudiera permanecer mucho tiempo en el ámbito del primer y segundo cubismo: «El arte dijo no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro conciben más allá de cualquier canon». Por eso él, que había partido del cubismo, llegó al *Guernica* y más allá del *Guernica*.

Capítulo octavo

Contradicciones del futurismo

La situación italiana

La iconoclastia futurista tiene sus motivos. La Italia del *Risorgimento,* después de la proclamación de Roma como capital, se había precipitado en una triste situación de burocracia y de provincianismo. El mastodóntico Palacio de Justicia a orillas del Tíber y la híbrida mole del Vittoriano de Piazza Venezia constituyen el más cumplido resumen del esfuerzo humbertino en el campo de las artes. Los pocos artistas auténticos del siglo XIX habían sido aislados o reducidos al silencio. En pintura dominaban Aristide Sartorio, Ettore Tito y De Carolis. Derribar a estos personajes académicos, dannunzianos, floreales, simbolistas y oficiales era una empresa que valía la pena intentar.

Pero también existía otra tendencia cultural y artística que se había ido afirmando de sur a norte: el verismo social. El final de las luchas por la unidad nacional había colocado en primer plano una serie de problemas angustiosos, los problemas de la existencia del pueblo. Bajo el acoso de estos problemas, numerosos hombres que habían combatido en las batallas por la independencia habían comprendido que el *Risorgimento* no podía tener su natural conclusión más que en una forma más elevada de justicia social. Así se formaron los primeros organizadores socialistas de los obreros y campesinos. Por tanto, era natural que muchos artistas, del mismo modo que habían acudido a las filas del voluntariado garibaldino, sintieran ahora la fascinación de las nuevas ideas y tratasen de traducirlas a cuadros y estatuas.

El verismo social fue un auténtico movimiento que cerró el último ventenio del siglo, prolongándose en el nuevo. De Teofilo Patini a Achille D’Orsi en el sur, de Pelizza da Volpedo a Morbelli y Butti en la Alta Italia, son bastantes los artistas que pertenecieron a esta tendencia. La posibilidad del verismo social era una de las vías que se abría ante el arte italiano no oficial; una posibilidad que muchos pintores y escultores acogieron

sinceramente para salir de los bajíos de la aridez creativa. La inspiración que dominaba a estos artistas era, sobre todo, una inspiración de denuncia, basada, sin embargo y frecuentemente, más en un sentimiento de piedad que en una comprensión histórica del movimiento proletario o campesino de la época; una piedad propensa a transformarse en pietismo o en evangelismo. Pero, por otra parte, éste era uno de los límites del socialismo humanitarista de aquel tiempo. Tal concepción disminuía la profundidad de la obra, reduciendo frecuentemente la imagen al boceto, a la escena de género. A pesar de las genuinas intenciones de los artistas que participaron en él, el ámbito en que se desarrollaba este movimiento era un ámbito restringido en cuanto a ideas y, en consecuencia, tampoco se libraba del provincianismo.

A comienzos de siglo hubo dos revistas y un grupo de hombres que gravitaban en torno a ellas que intentaron romper los límites del provincianismo italiano en el campo de la cultura, poniendo a Italia en contacto con las ideas que circulaban por Europa: *La Crítica napolitana* de Croce e *Il Leonardo florentino* de Papini, fundadas ambas en 1903, en la década que precedió a la Primera Guerra Mundial, tocaron o trataron los temas que posteriormente serían los puntos de un debate que se prolongó a los años siguientes y que, aun hoy, no puede afirmarse que se haya agotado: temas económicos y sociales (socialismo, sindicalismo, nacionalismo), temas filosóficos (positivismos, idealismo, intuicionismo, pragmatismo), temas religiosos (modernismo), temas literarios (los contemporáneos extranjeros) y temas artísticos (impresionismo, cubismo, futurismo).

Estos temas se entremezclaban, a veces confusamente, encendían tercos o pasajeros entusiasmos, daban una especie de embriaguez a los neófitos e incitaban a reaccionar contra la obtusidad de la cultura y del arte oficiales, suscitando un clima de fervor en el que, si de un lado propiciaban la superficialidad y el amateurismo, por otro no carecían de seriedad en el compromiso y en la búsqueda.

Este es el clima en que nace el futurismo. Y nace como antítesis violenta, tanto respecto al arte oficial como respecto al verismo humanitarista: es decir, nace como aspiración a la modernidad.

Hoy existen dos opiniones diversas acerca del futurismo: la primera es la que juzga este movimiento como un puro movimiento artístico; la segunda es la que, en cambio, lo reduce a una simple premisa del fascismo. Se trata, sin embargo, de opiniones unilaterales que no tienen en cuenta las condiciones históricas en que surgió. En realidad, el futurismo fue en sus orígenes un

torbellino de ideas y de sentimientos diversos, en el que, al menos por lo que respecta a algunos de sus hombres, la voluntad de renovación no era puramente plástica ni puramente reaccionaria.

Muchos futuristas procedían de las filas anarquistas y anarcosindicalistas, y, más tarde, incluso de las comunistas, así como de las del nacionalismo. Tenían frecuentes contactos con los obreros de las grandes industrias urbanas. En una carta a Trotsky, Gramsci cuenta:

> Antes de la guerra los futuristas eran muy populares entre los trabajadores. La revista *Lacerba*, que tenía una tirada de veinte mil ejemplares, se difundía en sus cuatro quintas partes entre los trabajadores. Durante las muchas manifestaciones del arte futurista en los teatros de las grandes ciudades italianas sucedió que los trabajadores defendieran a los futuristas contra los jóvenes medio aristócratas o burgueses, que se pegaban con los futuristas.**[1]**

Y tampoco hay que olvidar a este respecto que Marinetti salía del ambiente de los poetas simbolistas franceses, defensores y divulgadores de las ideas anarquistas. Su primera obra teatral, *Le Roi Bombance*, escrita en 1905, contiene el elogio del anarquista Famone, uno de los protagonistas de esta tragedia satírica. Y no es casualidad que en el primer *Manifiesto del futurismo* de 1909, Marinetti, junto a sus afirmaciones nacionalistas, también glorifique el «gesto del libertario». El mismo *Manifiesto*, en períodos sucesivos, continuaba con estas palabras:

> Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelca; cantaremos las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos…**[2]**

El anarquismo iba acompañado de una especie de positivismo socialistoide en el que se advertía el eco de las estrofas de Whitman o de los versos elocuentes de Verhaeren, con sus «ciudades tentaculares». Pero, en el fondo, los estímulos de semejante poética venían de aún más lejos, de *Les chants modernes*, de Máxime du Camp, por ejemplo, publicados en 1855:

> Estamos en el siglo en que se descubren nuevos mundos y planetas, en que se ha descubierto la aplicación del vapor, la electricidad, el gas, el cloroformo, la hélice, la fotografía, la galvanoplastia y otras mil cosas admirables que permiten al hombre vivir veinte veces más y veinte veces mejor que en el pasado […]. Que el arte literario olvide los tópicos de las cosas muertas y que viva con su tiempo.**[3]**

venían también de ciertas afirmaciones de Michelet, escritas en vísperas de la revolución de 1848: «La muchedumbre, todos los misterios de las grandes masas humanas, la fantasmagoría de las oscuras fábricas, las agitaciones formidables de los ejércitos, el clamor visible de la revuelta, ¿quién pintará

todo esto?»[4]; procedían de toda una corriente de pensamiento en la que socialismo y positivismo se confundían.

A tales llamamientos, o a otros del mismo tipo, no podían dejar de ser sensibles los artistas orientados en sentido anarquista, soreliano o socialista como Roccioni o Carrà, que ya habían trasladado a su arte las sugestiones de los temas humanitarios del trabajo. A este respecto es útil consultar el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de 1911, en el que Boccioni no puede dejar de reconocer el mérito de Constantin Meunier, considerado por él como uno de los mayores escultores de su época:

> Sus estatuas —escribe— son casi siempre fusiones geniales de lo heroico griego con la atlética humildad del descargador, del marinero, del minero. Su conciencia plástica y constructiva de la estatua y del bajorrelieve sigue siendo la del Partenón o la del héroe clásico, a pesar de que él fue el primero que intentó crear y adivinar sujetos que antes de él eran despreciados o se veían relegados a la baja reproducción verista.

En suma, Boccioni rechazaba el planteamiento clásico de Meunier, pero estaba de acuerdo con él con la elección de su temática social. Por otra parte, tampoco faltan testimonios explícitos sobre su opción ideológica en los primeros tiempos de su acercamiento al futurismo, es decir, a comienzos de 1909. En un libro de recuerdos, Libero Altomare, refiriéndose a su encuentro con Boccioni en Milán en esa época, afirma entre otras cosas: «Boccioni simpatizaba con su programa, aun manteniendo sus propias convicciones marxistas».[5]

Boccioni intentó realizar la síntesis de sus ideas «políticas» con la nueva poética futurista en 1911 con su gran lienzo de la *Ciudad que asciende*. El tema de esta obra sigue siendo el del arle social: los obreros, los carreteros con sus caballos, los albañiles con sus carretillas, y su inspiración es, precisamente, la que ve sólo en la epopeya del trabajo la construcción del porvenir. Por estos motivos, esta primera obra fuertemente comprometida de Boccioni está muy cerca, no sólo pictóricamente, sino incluso en la inspiración, del *Cuarto Estado*, de Pelizza da Volpedo[6]. Análogamente, Carrà llevaba a cabo en el mismo período la síntesis de sus ideas «políticas» con la estética futurista con *El entierro del anarquista Galli*.

Estos reflejos de anarquismo, de socialismo libertario y de sorelianismo en el futurismo de esos años son, pues, bastante vivos. Los manifiestos políticos son prueba evidente de ello. En el *Primer manifiesto político* para las elecciones de 1909, por ejemplo, se lee: «Los futuristas pedimos a todos los

jóvenes talentos de Italia una lucha a ultranza contra los candidatos que pactan con los viejos y con los curas». En el *Manifiesto del partido político futurista,* que repetía los motivos del *Programa político futurista* publicado en Lacerba en octubre de 1913, se encuentran frases como las siguientes:

> Abolición de la autorización marital, divorcio fácil. Desvalorización gradual del matrimonio mediante la implantación gradual del amor libre e hijos del Estado […]. Preparación de la futura socialización de la tierra con la formación de un vasto patrimonio formado con la expropiación de las Obras Pías, de los organismos públicos y de todas las tierras baldías o mal cultivadas. Fuertes impuestos sobre los bienes hereditarios y limitación de las grandes herencias […]. Horario laboral de un máximo legal de ocho horas. Igualdad del trabajo femenino y masculino […]. Sustitución del actual anticlericalismo retórico y quietista por un anticlericalismo de acción, violento y decidido para liberar a Italia y a Roma de su medievo teocrático, que podrá elegir una tierra adecuada donde morir lentamente […]. Nuestro anticlericalismo quiere liberar a Italia de las iglesias, de los curas, de los frailes, de las monjas, de las Vírgenes, de los cirios y de las campanas. Nuestro anticlericalismo combate la infame religión de la renuncia y de las lágrimas, que tiene como símbolo deprimente al hombre en la cruz.

Este manifiesto, si bien fue publicado en *Roma futurista* en septiembre de 1918, fue escrito tiempo antes, probablemente uno o dos años.

Es fácil ver cuánta exterioridad y superficialidad hay en estas rotundas declaraciones, especialmente en las anticlericales. De cualquier modo, formaban parte de una tradición resurgimental que seguía siendo activa, si bien de forma tosca e infructuosa: era una tradición que, desgraciadamente, una dolorosa historia patria justificaba. La palabra «desvaticanización», con la que se proponía la expulsión de Italia del papa, fue acuñada entonces por los futuristas.**[7]** Así pues, inicialmente, el futurismo tuvo una aproximativa concepción política sobre las bases republicanas, anarcoides y socialistizantes, que sin duda constituyó uno de los elementos esenciales de ese empuje revoltoso y anti-burgués que es típico de su primer período.

Anticipándose a Dada, el futurismo inventó las veladas provocadoras, las manifestaciones escandalosas, las bofetadas al gusto del público. La crónica de estas manifestaciones llenaría paginas enteras. El espíritu agresivo de tales manifestaciones llegó a su colmo cuando, a finales de 1912, Sofficí y Papini abandonaron *La Voce* de Prezzolini y se unieron a los futuristas, dando vida a *Lacerba*. En febrero de 1913 Papini pronunció en el Teatro Costanzi de la capital su *Discurso de Roma*, que provocó una batahola:

> Roma —dijo entre gritos, silbidos y puñetazos entre el público— es el mayor símbolo de ese apego al pasado histórico, literario y político que siempre adulteró la vida más original de Italia. Por apego al pasado histórico tenemos en casa a ese Obispo de los obispos que tantos males ha significado para Italia […]. Por apego al pasado nos obstinamos en querer que Roma fuera la capital en medio de un desierto, alejada de las provincias más ricas y activas, demasiado distante de las restantes capitales europeas y con una población que, vanidosa de sus recuerdos y a causa del mal gobierno de los curas, no tenía ningunas ganas de trabajar, acostumbrada como estaba a vivir de los beneficios

> eclesiásticos, de las propinas de los forasteros y de la sopa boba […]. ¿Quién dirá que me equivoco si decimos que Roma siempre fue, hablando espiritualmente, una mantenida?

Manifestaciones como la del Teatro Costanzi se repiten en otras ciudades de Italia. Fueron famosas las de Florencia y Venecia, en las que los insultos llegaron al apogeo del barroquismo y del pintoresquismo. Es lógico que en todo ello el amateurismo, el infantilismo y el histrionismo tuvieran gran relieve, pero no se trataba sólo de eso. En algunos de aquellos jóvenes la inquietud, la insatisfacción ante la pereza y la inercia de la cultura oficial, y el ansia de una verdad distinta de la de los filisteos y de los burgueses eran una auténtica realidad. Como quiera que fuese, sólo en este grupo, en esta confusa maraña de energías debía afirmarse en aquellos años una visión artística abierta a la nueva problemática que ya se estaba desarrollando en Europa.

Desgraciadamente, el anarquismo, el sorelianismo y el socialismo no eran los únicos componentes ideológicos del futurismo. Tenía otros, que acabaron imponiéndose, encaminando el movimiento hacia una actitud negativa. Uno de estos componentes, al que ya hemos aludido, es el decadentismo simbolista que en Marinetti persistirá hasta el final como una maldición. Hasta en el *Manifiesto fundacional del futurismo*, que el *Fígaro* parisiense publicó por primera vez en francés el 20 de enero de 1909, se manifiesta el exotismo decadente de cuño más fácil: «Habíamos velado toda la noche —mis amigos y yo— bajo lámparas de mezquita de cúpulas de bronce calado, estrelladas como nuestras almas (…). Habíamos pisoteado largamente sobre opulentas alfombras orientales nuestra atávica galbana…».

Pero, a fin de cuentas, no era ése el componente más negativo. Aún peor era el componente nacionalista: un nacionalismo ciego, histérico, exclusivista y agudizado por las teorías mal digeridas de la «voluntad de potencias» que periódicos, revistas y obras teatrales divulgaban. Por Nietzsche se interesaba hasta el mismo D'Annunzio, que encarnaba el superhombre en una perniciosa serie de personajes, y hasta el mismo Mussolini, quien en 1908 publicaba en el *Pensiero Romagnolo* un ensayo de ejemplar vacuidad:

> Nietzsche toca la diana de un próximo retorno al ideal […]. Para comprenderlo vendrá una nueva especie de espíritus libres fortificados en la guerra, en la soledad, en el gran peligro; espíritus que conocerán el viento, los hielos, las nieves de las altas montañas […]; espíritus dotados de un género sublime de perversidad; espíritus que nos liberarán del amor al prójimo, de la voluntad de la nada, restituyendo a la tierra su función y a los hombres sus esperanzas.

Es cierto que había quien, como Serra, intentaba estudiar a Nietzsche con un empeño más serio, pero las fórmulas apresuradas, como a menudo sucede, eran las que tenían más éxito.

El nacionalismo de Marinetti aparece claramente en el primer *Manifiesto*:

«Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo…». Pero el grado de violencia del espíritu nacionalista de los futuristas y de muchos intelectuales de entonces se podrá juzgar mejor constatando las reacciones que provocará en 1911 el comienzo de la guerra de Libia. En esta ocasión se hallaron alineados en las mismas posiciones de aplauso tanto Corradini, fundador del Regno, corifeo exasperado del ultrancismo patriotero, como D'Annunzio, Marinetti y hasta el mismo Pascoli. Ni siquiera los sorelianos anarcosindicalistas como Arturo Labriola desaprobaron la empresa, mientras que Prezzolini, por su parte, se apresuraba a cambiar el carácter de *La Voce*, transformándola, precisamente en un momento crucial de la historia italiana, en una simple hoja literaria, en la que se negaba a tomar postura contra la agresión africana. El nacionalismo era, en suma, un engrudo que unía a todos y a todo, por encima de toda divergencia de naturaleza literaria, política y filosófica.

La guerra de Libia fue saludada por Marinetti y sus amigos como una «gran hora futurista». En octubre de ese año, exaltando la conquista de Trípoli, escribía un nuevo *Manifiesto* en el que se pueden leer algunas de sus afirmaciones más disparatadas:

> Sean concedidas al individuo y al pueblo todas las libertades salvo la de ser cobarde. Sea proclamado que la palabra Italia debe dominar sobre la palabra Libertad […]. Orgullosos de sentir igual al nuestro el fervor belicoso que anima a todo el país, incitamos al Gobierno italiano, que por fin se ha hecho futurista, a agigantar todas las ambiciones nacionales, despreciando las estúpidas acusaciones de piratería y proclamando el nacimiento del Panitalianismo.**[8]**

Pero la guerra de Libia, fatalmente, no debía ser para Italia más que el preludio de la Primera Guerra Mundial. Entonces, lo que durante la empresa de África no era más que un fenómeno todavía parcial, se convirtió en un hecho general, en una manifestación que aumentó en un «crescendo» vertiginoso. En esta situación los futuristas se dispararon. Su posición antiburguesa naufragó miserablemente. La exaltación de la máquina, del modernismo y de la velocidad acabó por identificarse con la tesis de la más activa y desenvuelta burguesía del norte, la cual, por razones evidentes, quería la intervención en la guerra, contra la más insegura, retardataria y amedrentada burguesía agraria, que vacilaba en lanzarse a la aventura al no ver las ventajas inmediatas que tanto interesaban a los industriales de la Alta Italia. No en vano la capital del futurismo fue Milán. Los futuristas no tuvieron rubor en tejer explícitamente el elogio de la «burguesía belicista». Así, junto al antiburguesismo, se extinguían también las nostalgias anarquistas y socialistas. «Hoy —escribía Carrà— el burgués favorable a la guerra es, ciertamente, más revolucionario que el llamado revolucionario

neutralista. Él arriesga y actúa, por tanto, es un revolucionario, mientras que el llamado anarquista es nocivo a la vida y al progreso, porque en realidad nada sacrifica a la vida ni al progreso».[9]

Pero la oleada nacionalista no arrolló sólo a los futuristas, que hicieron del intervencionismo la razón esencial de su existencia; también arrastró a social reformistas, idealistas, católicos y místicos. En suma, el fermento intelectual, las ideas, los intentos de búsqueda de la apenas naciente cultura de una moderna sociedad italiana que se había liberado del punto muerto en que parecía haber embarrancado el desarrollo resurgimental, se dispersaban nuevamente en lo que Croce llamó «una orgía de irracionalidad». Las pocas voces que se alzaron con firmeza contra la guerra fueron acalladas por el clamor de los gritos, de las proclamas y de los manifiestos. Así, la guerra, «el evento lírico» como la había definido D'Annunzio, también había empezado para Italia.

Marinetti se había hecho operar de hernia, partió con los futuristas en el Batallón Ciclista Voluntario; luego, enrolado en los Alpinos con Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Erba, Funi y Sironi, tomó parte en el asalto de Dosso Casina. A continuación, nombrado oficial de artillería y luego comandante de una batería, resultó herido en la ingle. Entonces, Gabriele D'Annunzio, el héroe-soldado, fue a visitarlo al hospital de Udine y le ofreció un gran ramo de claveles rojos.[10] Mientras tanto, Mussolini pronunciaba discursos. La guerra acabó así por convertirse en una especie de escenario en el que Mussolini, Marinetti y D'Anunzio, exaltados por la prensa nacionalista, interpretaban con el máximo empeño y la máxima publicidad los papeles que habían elegido. Se les escapaba por completo la lección verdadera, humana y social de la guerra; la lección que brotaba de un pueblo, del cual se puede decir que por primera vez, aunque fuera en circunstancias trágicas, estaba unido: los obreros de las fábricas de Turín y de Milán con los braceros sicilianos, con los pastores sardos, con los campesinos emilianos; un pueblo que en el peligro y en el sufrimiento aprendía a conocerse, establecía lazos y vínculos de fraternidad y tomaba conciencia de su propia realidad. El sentimiento de la unidad popular nacido de las guerras resurgímentales de independencia se desarrollaba dolorosamente en las trincheras del Carso, en el monte Grappa, en la línea del Piave. Una lección dura, pero vital. Por fortuna, otros intelectuales veían y comprendían, y sacarían más tarde de esa lección las enseñanzas necesarias: intelectuales como Gobetti y como Gramsci.

Leyendo los artículos, las cartas y los versos de aquel tiempo, se tiene la impresión de que los futuristas vivían la experiencia de la guerra dentro de

una aureola de euforia, como si fueran dioses de Homero que paseaban por los campos de batalla envueltos en blancas nubes. Sólo Boccioni, después del primer momento de excitación, de repente, entre julio y agosto de 1916, escribe una carta de la que se desprende que su vehemencia belicista ha terminado: «De esta existencia saldré con un desprecio por todo lo que no sea arte […]. Sólo existe el arte». En medio del entusiasmo, la crisis lo había tomado casi por sorpresa, desconcertándolo, y se dirigía a la única verdad que le había quedado: el arte.

Pocos días después, a consecuencia de una caída de caballo, Boccioni moría. La guerra no era un «evento lírico», era una realidad despiadada. Otros no volvieron. No volvieron Sant'Elia, Serra, Slataper, Carlo Stuparich… Y la postguerra, cargada de equívocos, arrastró a gran parte de los intelectuales hacia el fascismo. En un momento en que dominaban la confusión, la invitación a la violencia, el revolucionarismo verbal y un misticismo brumoso, pocos tenían la voluntad de aclarar los problemas. Las soluciones rápidas, fáciles y pseudorrevolucionarias eran mejor aceptadas que los llamamientos a la dificultad y a la seriedad de los problemas que se alzaban frente a la nación. Por otra parte, los errores de los social reformistas no ayudaron, ciertamente, a iluminar la situación. En este clima, la demagogia fascista arrastró en su corriente destructiva a anarco-sindicalistas, intervencionistas, dannunzianos, futuristas y desbandados de toda laya.

Ya hemos aludido a esta intrincada página de historia. Nos queda por decir que el fascismo, al transformarse luego en partido de gobierno y, por tanto, en partido de orden, dejó de sentir la necesidad de tener por aliada a la chusma vociferante de los futuristas. En efecto, una vez tomado el poder, ya no había necesidad de antojos caprichosos, ni de impulsos anarcoides ni de barbarie intelectual. Era necesario declarar concluida la crisis postbélica y dar un «fundamento histórico» al «nuevo listado nacido de la Marcha sobre Roma». Por tanto, las invectivas futuristas contra Roma ya no eran de recibo. A este respecto, D'Annunzio era más útil que Marinetti: la «estirpe», los «legionarios», las «cohortes», los «desfiladeros mortales» y las «águilas» eran una mercancía rebosante en la guardarropía dannunziana. Hasta el arte exigía algo más sólido e imponente, algo que fuese digno de la «romanidad» de nuestra «tradición milenaria», «latina» y «mediterránea». Y así nació el *Novecento*, la Muestra de la Revolución Fascista; en suma, la restauración neoclásica, académica y conmemorativa en las artes.

No es éste lugar para ver cómo, de distinta manera, los mejores artistas italianos, aun condicionados por esta condena capital, lograron en todo o en

parte sustraerse a ella. Lo que más nos interesa aquí es ver cómo terminó el futurismo.

Ya en 1916, Carrà, siguiendo los consejos de De Chirico, había abandonado el futurismo por la pintura metafísica. Así, al dinamismo plástico sucedió la inmovilidad, la rigidez esquemática de los interiores y la compacta soledad de los personajes reducidos a maniquíes. En 1919, Vallecchi publicaba el volumen de Carra titulado, precisamente, *Pittura metafisica*. En estas páginas ya no se hablaba de «futuro» ni de «velocidad»; dejaba de invocarse la destrucción de los museos y se buscaba, por el contrario, «nuestro carácter antiguo», nuestra «tradición», y se intentaba reencontrar los valores figurativos nacionales, italianos, en Giotto, Paolo Uccello y Masaccio. Es decir, se trataba de la apertura hacia la revista romana de Broglio, *Valori Plastici*.

Del mismo modo, muy pronto abandonaron el futurismo Soffici y Sironi. Severini se encaminaría hacia el cubismo y, más tarde, hacia el neoclasicismo. Russolo, al final de la guerra, dejó prácticamente de pintar, para no volver a hacerlo hasta 1942, con una pintura místicosimbolista. Balla estaba lleno de incertidumbre y de cansancio. En cuanto a Rossi, sus contactos con el futurismo habían sido bastante fugaces. En resumen, los primeros futuristas habían concluido su experiencia. También hubo un llamado «segundo futurismo», el de Prampolini, Depero, Mino Rosso y Fillia, que se desarrolló sobre todo entre 1920 y 1928, pero sus objetivos volvían la espalda al dinamismo plástico para centrarse más bien en el cubismo sintético y con el constructivismo.

Así pues, de hecho, con el estallido de la guerra podía decirse que la aventura figurativa del futurismo había terminado. Lo que vino después no tuvo ni la importancia ni la fuerza del primer futurismo. Marinetti, es cierto, siguió vociferando y escribiendo libelos y poemas, pero todo ello terminó siendo un espectáculo grotesco. Ninguno de los problemas de fondo que habían agitado y agitaban la historia de las vanguardias europeas rozaba siquiera al futurismo italiano. De las ideas, de las actitudes y de la rebeldía anterior a la guerra sólo quedaron la irritación nacionalista y un genérico mitologismo de la modernidad. Y nada más.

Marinetti arrastraba escuadras ruidosas de muchachotes recogidos en la provincia; con su habitual facundia proclamaba en el cambio de cada estación el descubrimiento de nuevos genios nacionales, pero al poco tiempo nadie o casi nadie le tomaba en serio, hasta que Mussolini lo jubiló nombrándolo académico de Italia. El «régimen» empezó a considerar el futurismo, al que

tanto debía, como una especie de reliquia a la que todavía se le puede rendir un convencional homenaje, pero sin más consecuencias. Mientras en otros países las vanguardias se habían desarrollado en la oposición, en Italia el futurismo se había identificado con el aspecto más negro de la reacción hasta quedar totalmente ahogado por él. El furor nacionalista le había arrebatado cualquier juicio. El miserable fin de Marinetti, cantor de la «autarquía», súbdito fiel de la República de Salò y poeta de la X Mas,[11] es el tristísimo símbolo de una parábola frustrada.

La idea de modernidad

Pero es inútil insistir en el análisis de esta historia, ya de por sí tan explícita, como tampoco sería de gran utilidad extenderse en el estudio de los textos literarios que el futurismo nos dejó. La historia de la poesía italiana pasa por otro camino, a través de Campana, Ungaretti, Rebora y Montale. Se podría recordar a Palazzeschi, pero lo poco futurista que fue nos lo dice su acongojado manifiesto del *Contra-dolor*, que escribió poco antes de seguir el ejemplo de Papini y de Soffici, que se separaron del movimiento un año después de haberse sumado a él.

Por otra parte, sería un error crítico el pretender juzgar al futurismo teniendo en cuenta sólo sus resultados. El futurismo fue un movimiento polémico, de batalla cultural; fue el movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, si bien no claramente, se expresaban algunas exigencias reales de la época nueva; la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de la revolución industrial. El error profundo del futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica. Sólo Boccioni, e inicialmente Carrà, se dieron cuenta del problema. Pero la dirección general del movimiento fue otra; fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre.

Pero, a pesar del lastre de un brutal tecnicismo positivista en su propia poética, el futurismo tuvo la justa intuición de un arte que saliera de los límites angostos e inadecuados de la tradición del siglo XIX. Con esta intuición, que correspondía a una aspiración difusa, fue acogido favorablemente en muchas partes de Europa, particularmente en Rusia.

Maiakovski y el constructivismo recibieron, sin duda, del futurismo italiano más de un impulso. Pero el grupo de Maiakovski tenía algunas ideas básicas bastante más claras que el grupo marinettiano. Cuando Marinetti fue a Rusia en 1913, los futuristas rusos lo habían acogido con silbidos, como a un representante de la burguesía belicista. En efecto, a diferencia de Marinetti, Maiakovski, asentado en las posiciones socialistas más avanzadas, era enemigo de la guerra, y apenas estalló el conflicto, alzó su voz acusadora contra ella. A la guerra «higiene del mundo» de Marinetti respondió con su «asco y odio por la guerra»; a la exaltación marinettiana de la guerra, «prueba sangrienta y necesaria de la fuerza de un pueblo», se opusieron sus versos precisos:

La tierra ya no tendrá miembros intactos
y mañana el alma será pisoteada
por pies extranjeros
y todo ello para que un tipo cualquiera
pueda extender sus manos
sobre alguna Mesopotamia…
Tú, que combates por ellos y mueres,
¿Cuándo te alzarás en pie
con toda tu estatura
y lanzarás a su cara
tu ira profunda
en un grito: —¿Por qué se libra esta guerra?[12]

La base social del grupo de Maiakovski es claramente revolucionaria, antimilitarista y antiimperialista: «Idealmente no tenemos nada que compartir con el futurismo italiano», afirma Maiakovski. Y, sin embargo, no vacila en establecer con el mismo futurismo italiano coincidencias y afinidades: «Entre el futurismo italiano y el futurismo ruso existen elementos comunes […]. En el campo de los procedimientos formales, la afinidad entre el futurismo ruso y el italiano existe […]. Común es el modo de elaboración de la materia prima»[13].

He aquí una prueba de que la intuición de una poética de la modernidad concebida por el futurismo en sus *Manifiestos* correspondía a algo históricamente válido en la Europa de aquellos años; y en ello hay que reconocer la causa de la indiscutible influencia del futurismo en artistas como Léger o en poetas como Ezra Pound. Este último, en 1914, a pesar de polemizar con Marinetti («Marinetti es un cadáver»), redactaba el *Manifiesto del vorticismo*, donde no faltaban realmente las sugestiones futuristas: «El vórtice es el punto de la máxima energía. En mecánica representa la *mayor eficiencia*. Usamos las palabras mayor eficiencia en su sentido preciso, como

en un libro de *mecánica* […]. El vórtice humano tiene en su puño la *trama* del futuro […]. El vorticismo es arte antes de dilatarse en un estado de flaccidez, de elaboración y de aplicaciones secundarias».[14]

El puntazo de Pound contra la «dilalación» del discurso futurista, es decir, contra la elocuencia dispersiva de Marinetti, daba en la diana, pero también es innegable, aun en la distorsión, que el *Manifiesto vorticista* nació en una atmósfera ya congestionada por los gritos futuristas.

En su agitada polémica antipositivista, las corrientes expresionistas habían descuidado, en general, el problema de la modernidad y de la vida transformada por la técnica. En cambio, mérito del futurismo italiano fue haber destacado con energía, si bien con frecuencia de modo ingenuo y demasiado mecánico, la existencia indiscutible de este problema. En la época actual han aparecido nuevos elementos constitutivos de la belleza. Si en un tiempo la base del concepto estético de la belleza eran la estaticidad, el equilibrio y la armonía de las partes, hoy, en el activismo de la vida moderna, las bases de tal concepto son la velocidad, el dinamismo, el contraste, la disonancia y la desarmonía: «Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de hálito explosivo […], un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la *Victoria de Samotracia*». Así lo anuncia el primer *Manifiesto*. Es la condena a muerte de toda la pasada mitología en favor de la mitología nueva: el automóvil, ídolo luciente, zumbante, utilitario. ¿Cómo es posible en la era del automóvil seguir escribiendo, pintando, construyendo y componiendo música como en la época de las diligencias y de la artesanía? El estilo, el lenguaje poético, pictórico, musical y arquitectónico deben adecuarse al nuevo ritmo de la vida. Por tanto, hay que romper con la gramática, la sintaxis y la métrica tradicionales, nacidas para expresar los sentimientos de la belleza estática, y, del mismo modo, hay que acabar con los modos tradicionales de la pintura y de las artes. El estilo debe ser rápido, ágil y revoloteante como la vida moderna en su incesante explosión y pulsación; la consecuencia es en poesía las *palabras en libertad*, en música los *entonaruidos*, en arquitectura el *material metálico e industrial*, en arte el *dinamismo plástico*. Sólo estos medios y estos modos pueden garantizar la traducción estética del nuevo ideal de belleza.

La poética

La teorización más completa de la poética figurativa futurista nos la dio Boccioni con sus escritos recogidos en el volumen *Pittura, scultura futurista*, publicado en 1914 en Milán, en las ediciones de «Poesía». Sintéticamente esta poética se halla expresada desde 1910 en el *Manifiesto de los pintores futuristas* y en el *Manifiesto técnico de la pintura futurista*.[15]

Sin embargo, al tratar de identificar el centro de la poética de Boccioni se advierte que el positivismo futurista presenta en ella una serie de profundas grietas.

Al hablar del «cubismo órfico» de Delaunay ya nos referimos a la filosofía de Bergson; con mayor motivo podemos referirnos a ella al hablar de la poética futurista tal como Boccioni la formuló.[16] En efecto, gran parte de la terminología de Boccioni y algunas de sus ideas centrales se derivan directamente de Bergson. Es suficiente hojear la *Introducción à la métaphysique*, que Papini había traducido en 1910 y de la cual *La Voce* ya había hablado incluso antes, para darse cuenta de ello. Y no es extraño que la *intuición* bergsniana pueda haber influido en los futuristas más que la *intuición lírica* de Croce, dada la actitud ásperamente polémica que el grupo de Marinetti siempre mantuvo hacia el «profesor partenopeo». Sin embargo, hay que reconocer que el éxito de Bergson en el ambiente de *La Voce* no podía dejar de estar relacionado de alguna manera con el idealismo de los seguidores de la revista, un idealismo que de crociano había terminado por ser gentiliano, pasando de una función crítica al fideísmo actualista de la acción. Garin observa que en esa época «Croce y Bergson hablaban un lenguaje común y todos lo entendían».[17]

La posiciones ideológicas del grupo florentino, que ejerció una influencia decisiva en tantos jóvenes intelectuales de entonces, eran, por lo demás, muy fluidas. Pero sus conexiones con el futurismo resultan evidentes si se examinan de cerca las peripecias intelectuales que, como ya se han visto, llevaron al futurismo a un personaje como Papini. Esta investigación también nos convencerá del peso que más o menos directamente tuvieron en algunos futuristas, y ciertamente en Boccioni, las teorías pragmáticas, igualmente propagadas por Papini desde los tiempos de *Leonardo*, es decir, desde 1903, y recogidas por él en un volumen en 1913. En Papini el pragmatismo norteamericano de James se había aproximado a la intuición bergsoniana. Ya en 1906, en París, había aceptado escribir un libro sobre el pragmatismo, cuyo prólogo escribiría Bergson. En el fondo, se puede decir que el paso sucesivo de Papini hacia el futurismo no fue más que la síntesis de sus anteriores simpatías tanto por el pragmatismo como por el intuicionismo.

Algunas fórmulas pragmatistas de Papini estaban hechas a propósito para hallar un inmediato consenso en los espíritus juveniles más inquietos de la época. Por ejemplo, Papini había propuesto cambiar la fórmula filosófica jamesiana de la «voluntad de creer» por una de estas enunciaciones: «El elogio del riesgo» o «la utilidad de creer».[18] Para él el pragmatismo constituía una auténtica llamada a la «necesidad de la aventura». Pero, ¿cuál era la tesis principal del pragmatismo? James la resumía así: «Nuestra naturaleza pasional no sólo *puede* legítimamente, sino que *debe* elegir entre proposiciones cada vez que se trate de una elección que no puede ser decidida por razones intelectuales; porque decir en semejantes circunstancias: "No decidas, deja abierta la cuestión» ya es una decisión pasional —precisamente como decir sí o no— y va acompañada del mismo peligro de perder la verdad". Y sigue: «Creed y tendréis razón porque os salvaréis; dudad y seguiréis teniendo razón porque pereceréis. La única diferencia es ésta: que para vosotros es mucho más ventajoso creer».

Según Papini, «el creernos valientes nos hace adquirir realmente el valor […]. El pesimista que considera mala la vida contribuye con su dolor y sus lamentos a hacerla mala de verdad; el optimista que cree en la bondad de la vida es uno de los factores de esa bondad, con la alegría y la fuerza que le da esta creencia». Dicho de otro modo: «Es preferible el riesgo de una elección equivocada a la elección pasiva e implícita de la inacción escéptica y agnóstica».

Voluntarismo, activismo, utilitarismo, riesgo y aventuras, ¿no coincidían estos términos con los presupuestos del futurismo? De ese modo el pragmatismo se convertía en otro de los componentes del clima cultural de la época, y específicamente del futurismo, junto con el anarquismo, el sorelianismo, el nietzschianismo, el positivismo y el idealismo: componentes, sin embargo, dominados todavía por el componente mayor del nacionalismo. Así, la elección irracional y activa de la guerra había hallado su correcta justificación pragmática.

Ciertamente, las preocupaciones teóricas no turbaban a tipos como Marinetti, pero no era así en el caso de Boccioni. Si la mayor parte de los futuristas resbalaba sobre los problemas más graves como sobre un tobogán, Boccioni estaba hecho de otra madera. Mente férvida e instintivamente teórica, intentaba analizar profundamente los problemas. El optimismo de Boccioni no era algo obtusamente eufórico o inconsciente como el optimismo de otros futuristas. Por el contrario, era precisamente un acto de la «voluntad de creer» contra las razones negativas de la vida. Atenuadas o disipadas en él

después de 1912 sus convicciones socialistas, tampoco él había escapado al sentimiento trágico de la existencia, fruto de la general crisis de conciencia de los intelectuales europeos. Por ello, su optimismo pragmático no carece de tensión ni de dramatismo. Es más, el *drama* es para él uno de los términos fundamentales de su poética, en el que deben definirse la *forma* y el *color*. «Nacer, crecer y morir —escribió—, he aquí la fatalidad que nos guía. No marchar hacia lo definitivo es negarse a la evolución, a la muerte. ¡Todo se encamina hacia la catástrofe! Por tanto, hay que tener el valor de superarse hasta la muerte, y el entusiasmo, el fervor, la intensidad y el éxtasis son aspiraciones a la perfección, es decir, a la consumación».

Así pues, el voluntarismo optimista de Boccioni sigue siendo uno de los modos de superar las contradicciones desgarradoras de la existencia. Una vez más, nos hallamos dentro de la problemática típica de la vanguardia. Y éste es, sin duda, el centro de la poética de Boccioni. Análogamente, en su manifiesto del *Contra-dolor*, Pallazzeschi había dicho: «En vez de detenerse en la oscuridad del dolor, atravesarla con ímpetu para entrar en la luz de la risa». Este ímpetu, en mayor medida que en Pallazzeschi, aficionado a los humores de la ironía, era operante en Boccioni, al menos hasta la carta que hemos citado, poco anterior a su muerte y en la que parece que, después de dos años de guerra, el tenso resorte de su voluntarismo se ha quebrado.

Pero volvamos al bergsonismo. El ímpetu de Boccioni, al superar la fatalidad de la existencia, recuerda el *élan vital* en su lucha contra los obstáculos de la materia. Pero el bergsonismo de Boccioni va bastante más allá de una simple analogía. De Bergson roma una serie de conceptos fundamentales, entre ellos el concepto de *duración*, es decir, el concepto interior de la realidad como devenir o desenvolvimiento, y el concepto, ya recordado, de *intuición* como único modo de captar la realidad en su complejidad en movimiento.

La idea de captar desde dentro la realidad la hemos encontrado repetidamente en estas páginas, ya sea al hablar de los expresionistas, ya sea al hablar de los cubistas. Pero, mientras en los expresionistas se trataba, sobre todo, de hundirse en el magma cósmico indiferenciado o de un confundirse contemplativo con la sustancia espiritual del universo, mientras en los cubistas el problema se reducía a la penetración intelectual en la esencia de las cosas haciendo abstracción de las contingencias, para Boccioni, como para Bergson, el problema era captar la realidad en su totalidad y en su absoluto, del que forman parte todos los elementos, sean contingentes, sean esenciales. Se trataba de captar la realidad en su unitaria multiplicidad, en su movimiento

incesante, en su vida, en suma, que es parte de la vida universal. Por tanto, no se podría tratar de un «conocimiento» debido a un contacto meramente fisiológico, ni de un conocimiento estático o contemplativo, abstracto o intelectual, sino de un conocimiento completo, obtenido ensimismándose intuitivamente en el objetivo y viviendo desde dentro de él su vida en la integridad de su devenir.

El punto de partida de la poética de Boccioni es, pues, éste: «Para nosotros el cuadro es la vida misma intuida en sus transformaciones dentro del objeto y no fuera de él». Concepto que remacha con mayor concisión con otra frase: «Nosotros nos identificamos en la cosa». Desde este primer punto se desarrolla el modo de concebir el objeto, y, por tanto, de representarlo: «Concibiendo el objeto desde dentro, es decir, *viviéndolo*, daremos su expansión, su fuerza, su manifestarse, que crearán simultáneamente su relación con el ambiente». Así pues, para Boccioni la «inspiración», es decir, el acto con el que el artista se sumerge en el objetivo viviendo su movimiento característico, nos revela que no hay en la naturaleza líneas perpendiculares o líneas horizontales absolutas: «De perpendicular y de horizontal no hay más que un punto situado a la altura del ojo que observa, ya que todo, por arriba, por abajo y por los lados, *prosigue* en torno a nosotros en líneas convergentes en el infinito. Por tanto, se puede decir que en la sensación el artista es el centro de corrientes esféricas que lo envuelven por todos lados».

En estas pocas definiciones se contiene toda la concepción estética de Boccioni, que intentó traducir en una serie de razonamientos específicamente relacionados con la figuración, además de con su obra creativa.

El mismo Boccioni resume los puntos de su esfuerzo teórico en seis enunciados: solidificación del impresionismo, expansión de los cuerpos en el espacio, simultaneidad, compenetración de los planos, dinamismo y tema.

Tomadas genéricamente, sus reflexiones sobre el impresionismo se asemejan a las de otros muchos artistas de su época: el impresionismo capta sólo datos parciales, no la sustancia de las cosas. Era la crítica de los expresionistas y de los cubistas. Pero la reflexión de Boccioni presenta algunas novedades. Él no desprecia el *dato*, el accidente impresionista, como hacían los expresionistas y los cubistas; por el contrario, está convencido de que el dato accidental es parte inseparable de la realidad. Sabe que intentar escindir lo particular de lo universal es una infructuosa operación analítica de la inteligencia que mata la misma realidad. Por tanto, lo que hay que hacer no es tanto eliminar lo accidental como elevarlo a un estado de verdad superior:

> Nosotros queremos universalizar lo accidental creando leyes a partir de lo que desde hace cincuenta años nos ha enseñado el instante impresionista. Por tanto, en lugar del accidente fijado nosotros damos la accidentalidad en una forma que es su ley de sucesión. Mientras los impresionistas hacen un cuadro para dar un *momento* particular y subordinan la vida del cuadro a su semejanza con aquel *momento*, nosotros sintetizamos todos los momentos (de tiempo, lugar, forma y color-tono) y así construimos un cuadro.

Es lo que Boccioni llama «la eternidad de la impresión». En suma, Boccioni volvía a plantearse el problema que angustiaba a Cézanne: hacer del impresionismo algo «duradero como el arte de los muscos». Pero, mientras Cézanne se dedicaba a la empresa con la búsqueda de *formas estáticas*, los futuristas intentaban alcanzar su objetivo con las *formas dinámicas*. En comparación con los impresionistas el problema, pues, era realizar «un contrario que se fundase en sus mismas bases».

Boccioni vio esta relación entre impresionismo y forma con bastante claridad como relación entre *aparición* y *conocimiento*:

> Para ir hacía el estilo plástico de nuestra época es necesario *vivir* la sensación que nos llega de la renovación impresionista, y olvidar la fijeza de la contemplación tradicional de lo verdadero, y concebir y determinar en una forma la relación plástica que existe entre el *conocimiento* del objeto y su *aparición* […] Por tanto, la impresión vivirá en su duración a través de la *forma única* de su acontecer. En consecuencia, la impresión no es para nosotros la ejecución del objeto detenido en su reproducción aproximada y de la cual los impresionistas se sirvieron para acentuar el movimiento, sino que el objeto dado en su complejidad de *sensación* (aparición) y de *construcción* (conocimiento). El conocimiento de la construcción que se refiere a las masas que componen el objetivo en dirección centrípeta, la aparición de la construcción que se refiere a las partes que relacionan el objeto con la atmósfera y con los otros objetos en dirección centrífuga.

Así, Boccioni introduce la idea de que en la pintura el objeto no vive de su realidad auténtica, sino como resultante plástico entre objeto y ambiente. De aquí la «expansión de los cuerpos en el espacio», otro de los puntos clave de la poética de Boccioni: «Nosotros concebimos el objeto como núcleo (construcción centrípeta) del que parten las formas (líneas-formas-fuerza) que lo definen en el ambiente (construcción centrífuga) y que determinan su carácter esencial».

Boccioni, a diferencia de los cubistas, no niega la atmósfera, ni el movimiento ni el lirismo de los impresionistas. Entre otras cosas hay que tener en cuenta que este problema del objeto inmerso en la atmósfera lo heredó él también del impresionismo lombardo, en particular de Medardo Rosso, por el que sentía profundísima estima. Sólo que él advertía la necesidad de no sacrificar la concreción del objeto a su sensibilización en la atmósfera: «Los impresionistas, para crear esta atmósfera en una unidad-objeto de valor 100, sustrajeron 50 de solidez formal para añadirle otro tanto de atmósfera; en cambio, nosotros creamos una nueva unidad-objeto de valor

150. Por tanto, tenemos: objeto (100) más atmósfera (50), igual a objeto-ambiente (150)».

Haciendo participar a los objetos del ambiente en la construcción del objeto que está inmerso en él, y viceversa, haciendo participar al objeto central en la definición del ambiente, se obtiene como resultado «la compenetración de los planos». Ya en los impresionistas se puede hallar la vía para una compenetración de este tipo. En efecto, en ellos

> aunque tímidamente, las cosas ya son el núcleo de un ambiente circundante, y este ambiente es una vibración atmosférica que empieza a ser plasmable. Es verdad que con ello pierden una dimensión: la profundidad, pero conquistan y crean para siempre un nuevo cuerpo: la atmósfera. Por primera vez un objeto vive y se completa con el ambiente, influyéndose ambos recíprocamente. Por primera vez se ve en la mejilla, hasta ahora sonrosada, la accidentalidad verde del prado en el que nos hallamos, y en nuestro traje se ve el rojo del canapé en que nos sentamos.

Si a estos influjos cromáticos del ambiente en el objeto, y del objeto en el ambiente, heredados del impresionismo, se añaden las recíprocas influencias de las estructuras formales del objeto y del ambiente tendremos la compenetración de los planos. De ese modo: «nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo modo que el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía que pasa y se amalgaman con él». Por tanto, no existen sólo las influencias del color del objeto en el ambiente, y viceversa, sino también las influencias recíprocas de los volúmenes.

Parece evidente que lo anterior postula otros dos conceptos relacionados: la simultaneidad y el dinamismo. Para Boccioni el concepto de dinamismo es, entre todos, el más importante; es el eje en torno al cual gira toda su poética futurista. Por esto, insiste continua-mente en sus escritos en ese concepto, intentando reiteradamente definirlo de forma cada vez más precisa. Una de sus definiciones es ésta: «El dinamismo es la solidificación de la impresión sin amputar el objeto ni aislarlo del único elemento que lo nutre: la vida, es decir, el movimiento». Completando esta afirmación, dice en otro lado:

> El dinamismo es la acción simultánea del movimiento característico y particular del objeto (movimiento absoluto) con las transformaciones que el objeto experimenta en sus desplazamientos en relación con el ambiente móvil o inmóvil (movimiento relativo) […] es la concepción lírica de las formas interpretadas en el infinito manifestarse de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, entre ambiente y objeto, hasta formar la aparición de un todo: *ambiente + objeto*. Es la creación de una nueva forma que dé la relatividad entre peso y expansión. Entre movimiento de rotación y movimiento de revolución; en suma, es la vida misma aferrada en la forma que la vida crea en su *infinito sucederse*.

Con esta concepción Boccioni tiende a rechazar la primitiva y simplista traducción futurista del dinamismo como repetición de movimientos, de

piernas, de brazos y figuras, sustituyéndola por la «búsqueda intuitiva de la *forma única que dé la continuidad en el espacio*, es decir, de la forma única del *infinito sucederse*».

Las «líneas-fuerza» son la manifestación dinámica de esta forma, son la representación de los movimientos de la materia en la trayectoria que viene dictada por la línea de construcción del objeto y de su acción. En el lienzo, estas «líneas-fuerza» son resueltas por las distintas direcciones de las formas-color, es decir, de los volúmenes de color que crean la forma-color en su infinita movilidad.

Según Boccioni, todos los objetos tienden en cada dirección al infinito, precisamente mediante estas líneas-fuerza, cuya continuidad en el espacio mide la intuición del artista. A esta tendencia al infinito del objeto Boccioni la llama *trascendentalismo físico*. Así pues, captar el dinamismo del objeto como forma única en su irradiación de líneas-fuerza quiere decir captar la forma-tipo que hace vivir al objeto en lo universal.

Por tanto, la «simultaneidad» es un concepto que abarca todos los elementos de la poética de Boccioni. En efecto, la «solidificación del impresionismo» no es más que la simultaneidad de objeto, ambiente, atmósfera; la «compenetración de los planos» no es más que la simultaneidad de las diversas estructuras objetivas formales-cromáticas entre sí; las «líneas-fuerza» no son más que la simultaneidad de fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas; el «dinamismo» no es más que la simultaneidad de movimiento absoluto y movimiento relativo. Por estos motivos, Boccioni define la simultaneidad como «el objeto de aquella gran causa que es el *dinamismo universal*», como «el exponente lírico de la moderna concepción de la vida, basada en la rapidez y contemporaneidad de conocimiento y de comunicaciones».

De esta exposición se desprende que los varios elementos de la poética boccioniano-futurista están estrechamente ligados, hasta el punto de resultar difícil distinguirlos aunque sólo sea lógicamente. Tales elementos constituyen los medios expresivos de que el pintor futurista dispone para llegar al resultado final, es decir, a la imagen figurativa, que Boccioni llama «tema».

Uno de los aspectos más interesantes de los escritos de Boccioni es el de su crítica al cubismo. Para Boccioni el cubismo, tal como terminó configurándose en sus protagonistas franceses, es un arte de laboratorio, es «el análisis científico que estudia la vida en el cadáver, que diseca los músculos, las arterias y las venas para estudiar sus funciones y descubrir las leyes de la creación». Sin duda, el cubismo dio un paso adelante al tomar los

elementos del objeto en su «integralidad constructiva» y en su intrínseco valor plástico, pero, a pesar de ello, no logró superar la enumeración ni la adición, y cuando intentó la síntesis cayó en la inmovilidad, o sea, una vez más, en la visión tradicional del arte. Por esta vía llegó a la idea de la *pintura pura*, interesándose casi exclusivamente por las relaciones entre planos y volúmenes y embarrancando, en consecuencia, en una repetición monótona de formas estáticas, sin llegar jamás a la viviente síntesis dinámica de lo universal. La simpatía que Boccioni siente por Picasso y por Léger no le impide formular sobre el cubismo este juicio de carácter general.

Pero más interesante aún es la causa de esta grave limitación del cubismo, causa que Boccioni descubre en la incapacidad de los cubistas para concebir el «tema» del cuadro o de la estatua. Si es verdad —argumenta Boccioni— que es necesario destruir todos los vulgares hábitos literarios y filosóficos que infestan la pintura, es igualmente verdad que no hay que reducirse al puro formalismo de los acordes de tono, línea y volumen. Por tanto, es necesario que en la obra haya un «tema», que permita al artista huir del doble peligro de la anécdota y de la abstracción.

La clave boccioniana del «tema» está en la emoción. En efecto, de acuerdo con su definición, «emoción y tema son sinónimos». Pero, ¿qué es la emoción pictórica sino un «estado de ánimo plástico»? En consecuencia, estado de ánimo plástico y lema coinciden.

Boccioni vuelve varias veces sobre la noción de estado de ánimo plástico como a un baluarte de su poética. Resumiendo sus definiciones, se podría decir que el estado de ánimo plástico es la valoración lírica de los elementos plásticos de la realidad, interpretados en la emotividad misma de su dinámica en vez de a través de imágenes literarias o filosóficas. La realidad objetiva en movimiento es un conjunto de fuerzas, direcciones, choques, simpatías, afinidades, discrepancias, explosiones, espesores, lisuras, pesos y elasticidades que el estado de ánimo plástico capta y organiza hasta la transfiguración completa de los objetos que son su causa y su fundamento.

Así pues, reaparece aquí el sentimiento de la «fatalidad dramática» de la vida universal:

> La pintura de los estados de ánimo quiere que este arabesco de formas y de colores se determine en el artista en su *característica fatalidad dramática*. Esta es la pura parte viva, *creadora* de la intuición artística […]. En los movimientos de la materia hay elementos de pasionalidad que hacen converger las líneas de un drama plástico hacia una determinada catástrofe. Por tanto, la composición de un estado de ánimo plástico no se basa en las disposiciones de los gestos de figuras o en la expresión de ojos, de rostros y de actitudes, sino que consiste en la rítmica distribución de las fuerzas de los objetos, dominadas y guiadas por la energía misma del estado de ánimo para componer la emoción.

Por tanto, la conclusión de ello es una visión del arte en la que el estado de ánimo plástico ya no es la narración psicológica de un hecho particular, sino la síntesis de una emotividad o drama universal del que también nosotros formamos parte, como toda la realidad que nos circunda, y del que forma parte tanto «el dolor de un hombre» como «el de una lámpara eléctrica, que sufre, se agita y grita con las más desgarradoras expresiones de color». Según Boccioni: «con esta novísima concepción de los movimientos de la materia, expresados no como valores accidentales de interpretación sentimental y narrativa de lo verdadero, sino como equivalentes plásticos de la vida en sí, nosotros llegamos a la definición dinámica de la impresión, que es la intuición de la vida».

El círculo teórico de Boccioni se cierra así, enlazando con el inicio de su especulación, con el impresionismo. Pero en su conclusión la verdad del impresionismo sale, finalmente, de sus límites provisionales y particulares para adquirir, aun sin perder sus datos de inmediatez, un carácter cósmico.

Sin embargo, llegados a este punto, se plantea necesariamente la cuestión de cómo, con qué lenguaje figurativo realizaron los futuristas su poética.

Síntesis de cubismo y divisionismo

Si se observan los cuadros pintados en torno a 1910, se verá que el lenguaje empleado por los futuristas es fundamentalmente el divisionista: un divisionismo dinámico, donde el movimiento viene dado por las refracciones luminosas que envuelven los cuerpos multiplicando sus vibraciones y dilatándolos en el espacio. *La ciudad que asciende*, *Escena alegórica* y *Dolor*, de Boccioni, están concebidos según estos modos, así como *El entierro del anarquista Galli* o la *Estación de Milán*, de Carrà.

En el *Manifiesto técnico* esta derivación directa del divisionismo está claramente confirmada, aunque se reivindique el derecho de lo instintivo del procedimiento contra las tendencias a hacer de él un método de fría aplicación: «La pintura no puede subsistir sin *divisionismo* […]. En el pintor moderno el divisionismo debe ser un *complementarismo congénito*, que en nuestra opinión es esencial y fatal». En el *Manifiesto de los pintores futuristas* tampoco falta el homenaje a Segantini y a Previati. Por lo demás, las obras prefuturistas de Balla, Boccioni, Carrà, Russolo son veristas-divisionistas o impresionistas-divisionistas. Balla, que en Roma ejerció una gran influencia en el joven Boccioni, en Sironi y en Severini, era un representante típico del

positivismo científico y del verismo social en arre, que según él sólo se podían traducir a la pintura con la técnica divisionista.

De esta influencia hay huellas en algún fragmento del *Diario* de Boccioni: «Ahora el gran corazón y la gran mente de la humanidad van hacia una virilidad hecha de precisión, de exactitud y de positivismo», escribe en una página de septiembre de 1907. Balla ya había pintado y pintaba suburbios, barrios obreros, mendigos, enfermos y escenas de miseria, una temática que también ejerció influencia en Boccioni y Sironi. Pero con el advenimiento del futurismo, después de algún tiempo Baila recibió la influencia de las ideas de su joven amigo Boccioni, pintando en 1912 su primera obra futurista, *Perrito con correa*, un cuadro famoso por la tentativa de representar el movimiento mediante la multiplicación de las patas del perro, de los pies de la dama y de las oscilaciones de la correa: solución del dinamismo que a continuación, como se ha visto, Boccioni rechazará. Como quiera que sea, este cuadro de Balla también estaba hecho con técnica divisionista.

Sin embargo, hacia 1911 se produce una transformación del primitivo futurismo en sentido cubista. La vibración luminosa divisionista en general permanece, pero las formas se orientan cada vez más en dirección al sintetismo cubistizante. Véanse los *Saltos de calesa*, de Carrà, de ese año. De 1912 a 1915 este hecho domina la producción futurista. Es el cubismo analítico, que influye particularmente en los futuristas. Un cuadro como *Mujer + botella + casa*, de Carrà, o *Tren en un paisaje*, de Severini, o *Síntesis de paisaje otoñal*, de Soflici (1913) da la justa medida de cómo el cubismo había impresionado a los jóvenes futuristas italianos. Eso también le había ocurrido a Boccioni, pero el grado de autonomía de sus telas es bastante mayor: *Elasticidad*, *Descomposición de figuras en la mesa*, *Materia* (1912) y *Dinamismo de un ciclista* y *Dinamismo de un cuerpo humano* (1913) demuestran, en efecto, que la línea de búsqueda futurista de Boccioni mantuvo su originalidad y su fuerza.

Acerca del problema de las relaciones del futurismo con el cubismo, Boccioni se pronunció en varios párrafos de sus escritos. Para él la asimilación de la experiencia cubista fue necesaria para unir al contraste de los colores complementarios, tomado de los neoimpresionistas o divisionistas, el contraste de las formas. Dicho de otro modo, se había tratado de hacer una síntesis dinámica de las dos búsquedas: divisionismo del color y divisionismo de la forma. El dinamismo futurista, explica Boccioni, «se propone unir los esfuerzos impresionistas y los esfuerzos cubistas en un todo que pueda dar

una forma *única, integral y dinámica* a la idea de vibración (dinamismo impresionista) y a la idea de volumen (estática cubista)».

Significado de Boccioni

Boccioni es, pues, el representante más típico y mejor dotado del movimiento y su personalidad más conspicua. De la maraña de las contradicciones futuristas consiguió desenredar un sentido y una visión vital, ya que estaba conscientemente vinculada a los problemas de la cultura y del arte de nuestro tiempo.

En la hecatombe de los valores del siglo XIX degenerados, a cuya ruina colaboró como todos los artistas de la vanguardia, intuyó el peligro del fragmentarismo impresionista, por una parte, y del arabesco de la pintura, por otra. Por ello, su esfuerzo creativo y teórico consistió en hallar un centro que sustituyese al derrumbamiento de los viejos valores: una concepción unitaria contra el fragmentarismo y un contenido nuevo que diera nueva sangre al puro plasticismo. En su pensamiento, el estado de ánimo plástico, remedio al riesgo de «perderse en la abstracción», debía ser precisamente ese centro: «El resumen definitivo de todas las investigaciones plásticas y expresionistas». Por tanto, el futurismo no debía ser sólo una síntesis de los valores formales divisionistas y cubistas, sino también una síntesis de los valores expresionistas. Como Picasso, tampoco Boccioni escapa a esta condición creativa. Para él, como para Picasso, la obra es el resultado expresivo de la emoción: «La emoción es la que da la medida, frena el análisis, legitima el arbitrio y crea el dinamismo», y sacrifica a la emoción «todos los trucos del oficio».[19] Esta emoción, junto con lo que él llamaba «la fiebre de la intuición» y de su voluntad de sacar de dentro de las cosas las infinitas energías de la naturaleza, son, sin duda, aspectos de su particular expresionismo. ¿Acaso no es precisamente este *futurismo expresionista* el que Siqueiros hizo revivir en sus grandes murales de México?

El elemento irracional, alógico e intuicionista de Boccioni se revelaba en sus obras como una especie de embriaguez dramática ante el espectáculo de la vida universal que él buscaba, y descubría, en cada porción de realidad. Esta embriaguez cósmica era auténtica, aunque brotase al final de aquel acto voluntarista que dejaba tras de sí cualquier otro problema. Es realmente singular considerar en Boccioni los frutos de este encuentro entre positivismo e irracionalismo.

Pero, aparte de estas consideraciones, bajo el confuso hormiguear de todas las contradicciones vivía en Boccioni una justa urgencia que logró representar más en su pintura que en su escultura: la urgencia de ser un artista de su propio tiempo, presente y activo en la vida moderna. La importancia de Boccioni y del primer futurismo reside, precisamente, en la renovación de la sensibilidad ante la realidad contemporánea, en la invención o en el descubrimiento de una nueva temática que enriquecía el repertorio de las imágenes poéticas del mundo figurativo. «La musicalidad de la línea y de los pliegues de un traje moderno tiene para nosotros una potencia emotiva y simbólica igual a la que el desnudo tuvo para los antiguos», afirma el *Manifiesto técnico*. Este era un modo de ser dentro de una realidad actual, un modo que planteaba nuevos problemas de expresión y que abría un nuevo sector de experiencias figurativas al margen de la repetición de las contemplaciones agrestes o de las escenas de género del siglo XIX. Y no importa si el peso negativo de todo el lastre que el futurismo había embarcado hace ir a pique su núcleo auténticamente renovador. Tal núcleo existió y bastaría el futurismo ruso, al menos en poesía, para confirmarlo. A este núcleo se debe que la obra futurista de Boccioni permanezca, y que aún hoy ofrezca más de una enseñanza. Lo que después sobrevino en Italia —la pintura metafísica y el *Novecentismo*— fue, desde el punto de vista de los problemas, un cierre, no una apertura.

Este hecho, aun dentro del justo rechazo crítico del futurismo en todas sus manifestaciones de histerismo nacionalista y de fragorosa superficialidad, hay que tenerlo muy en cuenta. Entre otras cosas, sabemos que no sólo el futurismo degeneró… La nueva vanguardia de después de la Primera Guerra Mundial no nacerá en Italia hasta aproximadamente 1930, entre los intelectuales y los artistas de la oposición antifascista.

Capítulo noveno

La regla del abstraccionismo

Dos tendencias

El abstraccionismo nace casi al mismo tiempo en varias partes de Europa en torno a 1910. El problema de las fechas es bastante arduo, pero no es un problema fundamental. ¿Quién fue el primer artista que hizo una escultura o un cuadro abstracto? Hay dibujos abstractos de Picabia que se remontan a 1907, pero posiblemente el alemán Höelzel se le adelantó. Como quiera que sea, sólo entre 1910 y 1914 el abstraccionismo adquiere una fisonomía específica y entra en la historia del arte contemporáneo como movimiento. Más que la primacía de una nación o de un artista en la invención del abstraccionismo importa destacar el hecho mismo y demostrar que el nacimiento del abstraccionismo fue la consecuencia inevitable de una serie de premisas históricas y estéticas que se determinaron a comienzos del nuevo siglo.

Algunos de los protagonistas de la aventura abstracta pensaron hacia 1930 sustituir el término «abstraccionismo» por el de «concretismo», habiéndose dado cuenta de que hablar de arte abstracto era, por lo menos, impropio: en efecto, una imagen enunciada sobre la tela o realizada en un material plástico, por abstracta que fuera, de por sí ya es concreta; además, el abstraccionismo puro, al no inspirarse de ningún modo en la realidad natural y, por tanto, al no obtener de ella ningún elemento, es decir, al no ser el resultado de una *abstracción*, sino la propuesta de una *nueva realidad*, se coloca lógicamente fuera de tal denominación. Sin embargo, esta sustitución del término abstraccionismo hecha con más de veinte años de retraso, después de que manifiestos, escritos y títulos de obras lo hubieran utilizado con orgullo, no puede crear más que confusión. Los argumentos que Seuphor expuso en su libro *L'art abstrait*[1] para rechazar esta sustitución son válidos sin lugar a dudas. Por otra parte, el uso de la palabra abstraccionismo es ya tan general que no hay ningún motivo para cambiarlo. Al decir *abstraccionismo* se

entiende inmediatamente algo bien definido en su historia y en sus varios aspectos, algo que la palabra *concreto* ciertamente no da a entender con igual claridad. Por tanto, este es el término que, ajustándose al uso, emplearemos en estas páginas.

En el capítulo dedicado al expresionismo ya tuvimos ocasión de abordar el tema del abstraccionismo. Sin embargo, se trataba del primer abstraccionismo kandinskiano, un abstraccionismo hecho de impulsos líricos, conectados con el principio de la inspiración romántica entendida como efusión del espíritu. En cambio, el abstraccionismo del que nos ocuparemos ahora es el abstraccionismo del rigor intelectual, de la regla y de la geometría. Esto no quiere decir que estas dos tendencias no tengan en común la misma raíz idealista, o, por lo menos, mística aunque el misticismo de Mondrian sea de naturaleza mental en vez de emotiva, como en el primer Kandinsky. En efecto, si en el primer Kandinsky encontramos una forma de ascetismo que se libera de las servidumbres de la realidad material mediante un éxtasis imprevisto que lo vincula a la sustancia espiritual del universo, en Mondrian, en cambio, hallamos un ascetismo de origen rigorista o calvinista que tiende a superar el fluctuar de las, pasiones, las turbaciones y las incertidumbres sentimentales mediante un duro proceso de personalización de nosotros mismos y de liberación de los estímulos individuales. En el mundo futuro de Mondrian el hombre no será nada en sí, no será más que parte del todo, y entonces, una vez perdida la vanidad de su pequeña y mezquina individualidad, será feliz en este Edén que habrá creado”.[2]

El Edén no es otra cosa que la *ciudad futura*, construida según los cánones del neoplasticismo. De esta concepción utópica hay una huella profunda en el III *Manifiesto* que la revista *De Stijl* publicó en 1921 con el título *Hacia la formación de un nuevo mundo*:

> Las ridículas I, II y III Internacionales Socialistas sólo fueron exterioridad, hechas de palabras. La intención del espíritu es interior e intraducible a palabras. Lejos de ser una redundancia de vocablos, se compone de actos plásticos y de fuerza vital interior. Fuerza espiritual. Así se esquematiza el nuevo plan del mundo. No hacemos llamamientos a los pueblos del tipo *¡Uníos!* o *¡Uníos a nosotros!*, no hacemos ningún llamamiento a los pueblos. Nosotros sabemos que quienes se unan a nosotros ya pertenecen al nuevo espíritu. Sólo junto a ellos será posible modelar el cuerpo espiritual del nuevo mundo. ¡Actual![3]

Como se ve, al igual que en Kandinsky, tampoco en Mondrian está ausente el proletismo ni el acento inspirado de quien cree en la regeneración del mundo por la virtud taumatúrgica del espíritu desvinculado de los límites precarios de lo contingente. Sin embargo, entre las dos posturas que representan las

tendencias fundamentales del abstraccionismo hay una diferencia bastante profunda: en el primer Kandinsky hay una repulsa de claro sabor expresionista a cualquier apariencia positivista; en cambio, en Mondrian la inspiración en el cientificismo es constante. En 1867, con ocasión de la Exposición Universal de París, Ravaisson había preconizado en su famoso *Rapport sur la philosophie* el próximo advenimiento de un «positivismo espiritualista». Tal vez se pueda afirmar que, en el arte, Mondrian es precisamente el representante más consecuente de esta concepción, es decir, quien llevó a su conclusión las ideas de un arte inspirado en la perfección de las leves científicas y matemáticas en el sentido ya soñado por el ala cubista de Gleizes y Metzinger.

El abstraccionismo en Rusia

Pero, si es verdad que el representante más claro del abstraccionismo geométrico es Mondrian, también es cierto que el mayor centro de la cultura abstracta, de la búsqueda y de la elaboración teórica, así como del abstraccionismo como movimiento, fue, inicialmente, tanto la Rusia de los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, como la joven República Soviética de los años que siguen inmediatamente a la Revolución de Octubre. En efecto, en ese país, primero entre 1905 y 1914 y, más tarde, entre 1917 y 1925, el abstracciosmo se difundió ampliamente, orientándose según tres corrientes fundamentales que tomaron los nombres de rayonismo, suprematismo y constructivismo.

Hasta 1905 el arte y la literatura rusos habían sido fieles sin vacilaciones al realismo del siglo XIX. La tradición de ese siglo, especialmente por lo que respecta a la literatura, contaba con tales gigantes que nadie osaba pensar en tener que eliminarlos del horizonte. Era una gran tradición democrática desarrollada en el seno de una lucha obstinada contra el absolutismo zarista. Se puede decir que hasta esa fecha los intelectuales rusos habían acusado menos que en otras partes el contragolpe de la involución burguesa que había tenido lugar en la Europa occidental. En efecto, la revolución democrático-burguesa todavía no se había hecho en Rusia, y, por tanto, el ímpetu revolucionario perduraba de varios modos, creando fuertes lazos entre pueblo e intelectuales. La ruptura que en el oeste europeo se había producido pocos años antes en Rusia sólo se manifestó con igual dramatismo después de la revolución de 1905. Las fuerzas populares participaron en esta revolución con gran decisión, dándole un claro carácter socialista. Fue un amplio movimiento

social que movilizó a obreros y campesinos, sacudiendo el régimen feudal en sus cimientos. El poder zarista, sin embargo, resistió el ataque y salió victorioso de él.

La represión fue despiadada y cundió el temor entre las apretadas filas de intelectuales que se habían acercado a las fuerzas populares en su momento de ascensión. La brutalidad de la represión derribó muchos sueños humanitarios y obligó a estos hijos pródigos de la burguesía a abandonar la lucha, a refugiarse en sí mismos y a buscar apoyo en doctrinas místicas. Al recordar este período, Gorki lo define como: «el período del absoluto arbitrio del pensamiento irresponsable, de la completa *libertad de creación* de los literatos […], la más vergonzosa y desvergonzada década de la historia de los intelectuales rusos».[4]

En este período, particularmente, se rompe la tradición cultural del realismo. Las últimas experiencias del decadentismo occidental se desarrollan entonces en Rusia con increíble rapidez y dan vida a las experiencias más dispares, al individualismo más exasperado, a los juegos intelectuales y a las alquimias estéticas más aventuradas. Y en este clima brota y crece en breve tiempo la semilla de la vanguardia, trenzando sus ramas con la vegetación decadente.

En aquellos años la vida artística de Moscú era bastante intensa. La pintura francesa, desde los *fauves* hasta los cubistas, contaba con fervorosos admiradores e imitadores. Los riquísimos «marchantes» de arte Chukin y Morosov temían en sus colecciones cientos de telas de Cézanne, Picasso y Matisse. Nada de lo que se hacía en París era ignorado. Sin embargo, los artistas rusos no se limitaron a acoger las nuevas experiencias occidentales, sino que intentaron desarrollarlas de modo original. Y precisamente de este esfuerzo creativo, que tenía como base, sobre todo, la lección cubista, nació el abstraccionismo geométrico.

El rayonismo surgió en 1909. Sus creadores fueron Lariónov y la Goncharova. Cuatro años más tarde se publicó el *Manifiesto*, una parte del cual fue traducida al italiano años después, con ocasión de una exposición rayonista celebrada en Roma.[5] En este *Manifiesto* el rayonismo se define como «una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo».

En cuanto a los cuadros de Lariónov y de la Goncharova, en general se advierte en ellos una cierta influencia de Delaunay, al menos en el deseo de llegar, como él, a la transparencia cristalina del color. La luz, la luminosidad, la claridad de los rayos que crean en el espacio nítidas estructuras, son el único problema que se plantean estos dos artistas, y que tratan de resolver con

una pintura que recuerda la geometría centelleante de los cristales de cuarzo. En cambio, lo nuevo de esta pintura es la ausencia de objetos y de toda imagen del mundo real. El último vínculo del cubismo con la objetividad se ha roto. Sin embargo, esta pintura mantiene una concreción propia y no es extraña al volumen ni, por tanto, a la profundidad ni al claroscuro. Corresponderá a Malévich hacer dar al arte figurativo el paso definitivo hacia la abstracción absoluta.

Si se acepta la fecha que él da, pero que algunos ponen en duda,[6] Malévich dio este paso tan preñado de consecuencias para el arte contemporáneo en 1913. Él mismo lo cuenta:

> Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados para liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blando, los críticos y el público se quejaron:
>
> Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! Y buscaban palabras «aplastantes» para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el «cuadro muerto» la imagen preferida de la «realidad», «la objetividad real» y la «sensibilidad moral». La crítica y el público consideraron que este cuadrado era incomprensible y peligroso […]. Pero no había que esperar otra cosa.
>
> La ascensión a las alturas del arte no-objetivo es fatigosa y llena de tormentos, y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden con cada paso, y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos —«todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido»— se vuelve invisible. Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!
>
> Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad noobjetiva que todo lo penetra.
>
> Yo también me sentí presa de esa turbación que asumió las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar «el mundo de la voluntad y de la representación» en el que había vivido y creado y en cuya realidad había creído.
>
> Pero el éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad (…) y, así, la sensibilidad se convirtió en el único contenido de mi vida.
>
> Lo que yo expuse no era un «cuadrado vacío», sino la perfección de la inobjetividad.
>
> Reconocí que la «cosa» y la «representación» habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

El *Manifiesto del suprematismo*, en el que colaboró Maiakovski para darle forma literaria, salió en Petrogrado en 1915. Pero Malévich desarrolló su pensamiento en escritos posteriores. En 1920 vio la luz su ensayo más importante, *El suprematismo, o sea el mundo de la no representación*[7], en el que enuncia cumplidamente su poética y su teoría del arte.

Según Malévich, el arte del pasado sigue viviendo hoy, no por lo que ha representado —escenas mitológicas, gestas heroicas, imágenes sagradas, sino por una virtud atemporal que supera la contingencia y el fin práctico de esas representaciones. En efecto, pasados los tiempos en que los temas heroicos, mitológicos y sacros podían tener un sentido, la fuerza de esas obras no ha disminuido, aunque la mayoría siga mirándolas sólo desde el punto de vista

de la pura narración religiosa o profana, hasta el punto de que si pudiese extraer de estas esculturas o de estos lienzos la virtud por la cual verdaderamente viven, muy pocos se darían cuenta de ello. Esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida, aunque ambas tengan el mismo tema y las mismas intenciones, es la *pura sensibilidad plástica*.

Según Malévich, éste es el problema ante el cual se halla el artista moderno: ¿debe continuar pintando y esculpiendo escenas o narraciones al servicio de la Iglesia y del Estado, o mejor que elija la vía de la libertad, es decir, la vía de un arte finalmente desvinculado de los fines prácticos, pintando o esculpiendo sólo según la exigencia de la pura sensibilidad plástica?

Esta segunda solución es la que Malévich elige. De aquí el sentido de su *suprematismo*; en efecto, suprematismo no significa otra cosa que la supremacía absoluta de esta sensibilidad pura en las artes figurativas.

Está claro, pues, que, de acuerdo con estas consideraciones, el mundo de la objetividad, con su cúmulo de significados prácticos y extraestéticos, es para el artista un serio elemento de distracción y de desesperación psicológica, en la que corre el riesgo de extraviarse perdiendo de vista el verdadero fin del arte. Por ello, es necesario que, para hallarse más desembarazado, más dispuesto y más avisado, abandone los lastres humillantes y monótonos del mundo real. De este modo, las probabilidades de alcanzar las playas absolutas de la pura sensibilidad plástica aumentarán. He aquí por qué Malévich quiso hacer un «desierto» a su alrededor. Estaba convencido de que en ese desierto podría sentir, finalmente, en toda su pureza la *vox clamantis* del arte, que es imposible oír en la ensordecedora vida del mundo objetivo.

Malévich heredó del cubismo los medios o modos figurativos para realizar tal operación estética. Por lo demás, esto mismo sucedía con todos los artistas abstractos geométricos contemporáneos de Malévich, incluido el mismo Mondrian. Anteriormente a su primera obra abstracta, es decir, el famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, fechado por él en 1913, Malévich pintó numerosas telas en las que es bien visible en un primer tiempo (1911) la influencia de Léger, y después (1912-1914) la influencia del cubismo analítico y sintético. Si la fecha que él atribuye a su primera obra abstracta es correcta, eso quiere decir que siguió pintando cuadros cubistas después de 1913, al menos durante un año. Su abstraccionismo se deriva del cubismo por una extremada simplificación y una reducción del mismo a las

figuras elementales de la geometría: el rectángulo, el triángulo, la línea y la circunferencia.

Malévich subdivide el suprematismo en tres fases: el período negro, el período de color y el período blanco. Este último, que comienza en 1918, es aquel en el que pinta formas blancas sobre fondos blancos. Con estas telas Malévich quería «expresar el poder de la estática a través de una esencial economía de la superficie». Los problemas formales terminan, de tal modo, por ocupar por entero la inteligencia de Malévich, encaminándola cada vez más hacia un enrarecimiento estilístico, hasta, precisamente, la soledad del lienzo blanco: la esencia del arte, extraída del envoltorio de las cosas representadas, se ha volatilizado.

En los años anteriores a la guerra Malévich había entablado amistad con Vladímir Tatlín, que será el creador del constructivismo. En febrero de 1915 los dos artistas organizaron una exposición en Petrogrado, en la que expusieron unas veinte obras cada uno. Pero precisamente después de esta exposición surgieron entre los dos fuertes divergencias de naturaleza teórica, hasta el punto de que en una exposición, también en Petrogrado y en diciembre del mismo año, Malévich y Tatlín colgaron sus obras y las de sus seguidores en dos secciones netamente separadas, como si se tratase de diferentes tendencias artísticas.[8] Y, en realidad, de eso se trataba.

En efecto, a diferencia de la de Malévich, la postura de Tatlín tendía, aún confusamente, a una integración práctica en la sociedad. Sus comienzos habían sido semejantes a los de Malévich y Lariónov, del que había sido discípulo: cezannismo, fauvismo y cubismo; pero, poco a poco, la fascinación de la técnica lo había persuadido a dirigir sus investigaciones en esta dirección, convencido de que sólo así era posible aferrar el espíritu de los nuevos tiempos.

Así pues, se reconocen las premisas de Tatlín, sobre todo en la pintura cubista de objetos, liberada, sin embargo, de cualquier referencia al dato representativo de lo real, y, al mismo tiempo, en la influencia de las ideas futuristas, que habían revelado a los artistas la validez moderna de la estética de la máquina.

Las composiciones estructurales de materiales varios que Tatlín comenzó a realizar en 1913, especialmente las colgantes de alambres, tenían el aspecto de particulares construcciones técnicas. La gratitud de la invención no impedía que en ellas se revelase, aunque fuera de manera germinal, la

intuición de una nueva forma de belleza que terminaría teniendo las más amplias consecuencias.

Pero las diferencias entre suprematismo y constructivismo se manifestaron con mayor evidencia después de la Revolución de Octubre.

Si el fracaso de la revolución de 1905 había sembrado el recelo y la desconfianza entre los intelectuales, los poetas y los artistas, llevándolos a posiciones de aislamiento, de misticismo y de deserción, por el contrario la revolución victoriosa de 1917 fue para muchos un reclamo profundo y un punto seguro de referencia en medio del caos. Algo semejante había ocurrido en París en 1871 durante el peligro de la Comuna, cuando escritores decadentes, poetas malditos, refractarios y bohemios, junto con artistas como Courbet y Manet, se habían unido a los insurrectos esperando un futuro libre y nuevo.

También en Rusia numerosos escritores y artistas de vanguardia tomaron partido por la revolución; así lo hicieron suprematistas, constructivistas y futuristas; así lo hizo Alexandr Blok, el gran poeta simbolista, el cual escribía: «La revolución es el comienzo de la vida; la revolución despierta a la vida al hombre entero si éste sabe colocarse a su cabeza; la revolución tensa todas sus fuerzas y le abre abismos de conocimiento que antes le estaban cerrados». Y así lo hicieron poetas e intelectuales de todas las tendencias, desde Pasternak hasta Esenin y otros muchos, además, naturalmente, de los que, como Gorki, militaban desde hacía años al lado del pueblo.

Es importante poner de relieve este hecho, porque el proceso de elaboración de la cultura y del arte soviéticos tiene sus comienzos en estas circunstancias agitadas y cargadas de potencia, pero también contradictorias. Junto a escritores y artistas de formación realista, en la línea de la tradición del siglo XIX ruso, se hallaban también artistas y escritores procedentes de todo tipo de orientaciones formalistas y de vanguardia, hombres nutridos de inquietudes, de exasperaciones y de angustias y, sin embargo, también de una nueva confianza: hombres que en el fuego de la revolución veían la destrucción de un pasado odiado y la posibilidad de cambiar la existencia y de encontrar un punto de apoyo para su porvenir.

En los primeros tiempos de la revolución el desenvolvimiento de la cultura siguió un curso espontáneo. Luego, los artistas, los poetas y los escritores terminaron organizándose en varios grupos de tendencia, en lucha o aliados entre sí, desde los grupos con características anarcoides hasta aquellos otros encerrados en posturas de extremismo sectario. En los primeros años, el gobierno soviético no sólo no intervino contra las tendencias de vanguardia,

sino que las favoreció. Lunacharski, a la sazón comisario de Instrucción, se interesó positivamente por el arte moderno, contribuyendo a darlo a conocer y a propagarlo. Los nuevos artistas recibieron encargos oficiales en las escuelas de arte, en las academias y en los muscos. Malévich fue nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú en 1917, y al año siguiente fue llamado por Marc Chagall, comisario de Bellas Artes de Vitebsk, a la Academia de esta ciudad. En 1919 ocupó la cátedra de pintura de la Escuela Nacional de Artes Aplicadas de Moscú, y en 1924 fue nombrado director del Instituto para el Estudio de la Cultura Artística de Leningrado. Puestos análogos desempeñaron Tatlín, Kandinsky, Lissitski y otros muchos pintores y escultores. Las obras de los artistas de vanguardia estaban presentes en todas las exposiciones oficiales en Rusia y en el extranjero. Así fue por lo menos hasta 1927, es decir, hasta la exposición de Varsovia, donde suprematistas y constructivistas estuvieron presentes con una amplia representación.

Sin embargo, los problemas de fondo planteados por la revolución no tardaron en brotar de la confusión postrevolucionaria de los primeros años: problemas difíciles, intrincados y nuevos. Se sentía profundamente la exigencia de un arte que se insertase en la nueva realidad soviética, que asumiese sus instancias y expresase sus necesidades. Es ésta una de las páginas más complejas de la historia de la cultura rusa contemporánea, una página a menudo dramática, desgarrada por violentas contradicciones, pero sin duda, una página rica en valor histórico y en enseñanzas.

No todos los escritores y los artistas que habían apoyado la revolución habían logrado transformarse a sí mismos en sentido revolucionario. Por otra parte, tal transformación no podía depender sólo de un acto de buena voluntad, y tampoco se podía obtener con un decreto desde arriba. Se trataba de procesos individuales con frecuencia lentos y sutiles. Por esta razón no eran pocos los artistas, poetas y escritores que encontraban grandes dificultades, cuando no sentían la imposibilidad, de dar su adhesión completa al proceso revolucionario. La contradicción entre su yo individual y el significado social de la revolución llegó en algún caso a cargarse de tragedia.

Tal fue el caso de grandes poetas como Esenin y Pasternak, y de un escritor sensible como Olesha. Intentaron con todas sus fuerzas eliminar esta contradicción: su tormento era sincero; eran hombres fieles y convencidos de la verdad y de la justicia de la revolución, pero sus intentos no consiguieron pacificarlos ni les proporcionaron una solución satisfactoria.

Entre los artistas de vanguardia que en mayor medida intentaron salir de las posiciones del individualismo para dar su adhesión a las nuevas exigencias de la cultura revolucionaria se hallaba el grupo de Maiakovski, organizado en el *Lef* el Frente de Izquierdas de las Artes, en torno al cual, además de los futuristas, se agrupaban especialmente los constructivistas, hombres de cine como Eisenstein, directores como Meyerhold o escritores como Bábel. Recordando los años del *Lef* Eisenstein escribía:

> El *Lef* luchaba por eliminar todo lo superado por la vida, sirviéndose de los periódicos, de las conferencias, de los discursos. El trabajo era abrumador. Los recuerdos que tengo de Maiakovski se confunden con una interminable serie de conferencias en el Museo del Politécnico, en la Sala del Conservatorio […]. Hasta hoy permanece imborrable en mi memoria: una voz fuerte, un rostro viril, una dicción y unos pensamientos precisos. Y la luz de la Revolución de Octubre sobre todas las cosas.**[9]**

Para los artistas del *Lef* el compromiso revolucionario caracterizaba todo su trabajo. Habían comprendido que un arte nuevo no podía prescindir del hecho de que un pueblo innumerable se había convertido en el primer protagonista de la historia, en Estado, gobierno y nación socialista. Estaban convencidos de que el arte debía dejar de ser puro experimento y juego gratuito para convertirse en expresión de la verdad revolucionaria y en vehículo de las ideas que la revolución había suscitado. Pero los artistas del *Lef* comprendían también que semejante empresa solo era posible permaneciendo en el terreno del arte moderno, moviéndose desde dentro de su dialéctica y desarrollando los auténticos valores expresivos nuevos, los procedimientos originales y los descubrimientos e invenciones más seguros de la vanguardia. En suma, estaban persuadidos de que no era posible echar el vino joven, enérgico y cosquilleante de la revolución en los viejos odres de la tradición del siglo XIX.

Ciertamente, una operación de este tipo era difícil para los suprematistas. Su polémica contra el arte al servicio de cualquier organización social constituía un obstáculo insuperable. Malévich no veía ningún punto de contacto entre la pura sensibilidad plástica y los problemas de la vida práctica: para él las dos cosas se desenvolvían en esferas complementarias diversas:

> El suprematismo —escribía—, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material. Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y carente de significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del buen sentido están muy alejados unos de otros.**[10]**

Dicho de otro modo, Malévich se negaba a admitir que los contenidos de la vida pudieran convertirse en contenidos del arte. En su obsesiva defensa de la

pureza plástica ya no lograba ver el problema del arte como problema de expresión: de tal modo el arte corría el riesgo de transformarse para él en ausencia de todo contenido.

Los constructivistas de Tatlín, como ya hemos apuntado, insurgieron con viveza, sobre todo hacia 1920. Tatlín y sus seguidores propugnaban a estas alturas la abolición del arte en cuanto tal, considerándolo como un estetismo burgués superado, e incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad directamente útil a la sociedad, tratando de convencerlos de que se dedicasen sólo a aquellas formas que tuvieran relación con la vida: a la publicidad, a la composición tipográfica, a la arquitectura, a la producción industrial. Bajo este aspecto, Tatlín fue un pionero de lo que hoy se llama *diseño industrial*. **[11]**

Los resultados obtenidos por el constructivismo en este terreno fueron altamente positivos. De los manifiestos a las portadas, a la paginación de libros y revistas, de la invención de determinados caracteres tipográficos a la creación de objetos de uso y de decoración, los constructivistas supieron desarrollar en su actividad el sentido de una modernidad viva, ágil y precisa. Desde este punto de vista, el constructivismo fue, verdaderamente, un hecho nuevo. Maiakovski tuvo clara conciencia de ello. En 1923, de regreso de París, después de una serie de agudas observaciones sobre la pintura francesa, afirmaba en un artículo:

> Por vez primera, una palabra nueva en el arte, el constructivismo, no procede de Francia sino de Rusia. Incluso asombra que este término se halle en el léxico francés. No ya el constructivismo de los artistas que transforman el excelente y necesario alambre y la lata en estructuras titiles, sino el constructivismo que entiende la elaboración formal del artista sólo como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica. En esto los artistas franceses deben venir a nuestra escuela. En esto no valen las conjeturas estrambóticas. Para construir una cultura nueva se necesita un terreno virgen. Se necesita la alcoba de octubre. Pero, ¿cuál es el terreno del arte francés? El *parquet* de los salones parisienses.**[12]**

Mientras que en literatura el futurismo ruso había dado sus frutos, en arte había terminado por quedarse prácticamente sin adeptos. El constructivismo lo había sustituido. Tatlín había dado a su movimiento un carácter bien distinto al del futurismo italiano, aunque hubiera acogido algunas de sus sugerencias. Pero no todos los constructivistas estaban satisfechos con el planteamiento tatliniano. En efecto, el rechazo de las «estructuras inútiles», como las llamaba Maiakovski, y la neta negación del arte como pura actividad estética, además de la explícita profesión de fe marxista de Tatlín y de sus más fieles amigos después de la revolución, no fueron bien recibidos por el grupo de constructivistas del que formaban parte los hermanos Gabo y Pevsner. Las discusiones fueron subiendo de temperatura. El centro de este

debate era el Instituto de Artes y Oficios de Moscú, donde muchos constructivistas enseñaban. En estos debates también intervenían literatos, críticos y filósofos, y las cuestiones ideológicas sobre las relaciones entre arte y vida, entre arte y política y sobre el futuro del arte se abordaban con desenvuelta libertad.

A lo largo de estas discusiones, la diversidad de las distintas posturas se hacía cada vez más evidente. Gabo y Peysner eran neutrales en política y no sentían los problemas sociales con la urgencia de los artistas del *Lef*. Seguían creyendo en el arte, al que identificaban precisamente con aquellas «estructuras inútiles» ya rechazadas por el grupo de Tatlín. En uno y otro lado el extremismo era evidente: en efecto, no se trataba ni de eliminar el arte ni de reducirlo a la gratuidad de las construcciones tecnicistas abstractas. Se trataba, más bien, de crear un arte nuevo, cómo ya Maiakovski en poesía o Eisenstein en cine demostraban que sabía hacer. El extremismo en el planteamiento de los problemas estéticos falseaba las perspectivas mismas del arte e impedía una visión exacta de la dirección en que hubiera sido posible trabajar. Ni siquiera lo positivo de algunas propuestas de Tatlín, justamente puesto de relieve por Maiakovski, bastaba para resolver el problema.

El documento que sancionó la escisión del grupo constructivista fue el *Manifiesto del realismo*, redactado por Gabo en 1920. La palabra realismo retornaba frecuentemente en las discusiones de la Rusia de entonces. Los constructivistas rechazaban para sí la denominación de abstractos. Estaban convencidos de construir una nueva realidad, y, por tanto, el uso de la palabra *realismo* era natural en ellos.

La idea fundamental del *Manifiesto* de Gabo se encerraba en la afirmación de que el arte posee un valor absoluto propio, independiente de la sociedad, sea ésta capitalista, socialista o comunista. Por tanto, esta afirmación acercaba de nuevo a Gabo y Malévich. Sin embargo, para Gabo, a diferencia de Malévich, el arte tenía un fundamento, una raíz de la que se nutrí: la vida, pero una *vida* concebida como pura energía irracional: «La vida no conoce ni el bien ni el mal ni la justicia como medida moral […]. La vida no conoce verdades racionales abstractas como medida de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades […]. Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos, las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real».**[13]**

Como se ve, Gabo rechazaba el pasado porque ya no existe, y rechazaba el futuro porque todavía no existe: el pasado ya no es vida; el futuro aún no es vida:

> Para nosotros, los gritos sobre el futuro equivalen a las lágrimas sobre el pasado. El repetido sueño con los ojos abiertos de los románticos. El delirio simiesco del viejo sueño paradisíaco con atuendos contemporáneos. Quien hoy se ocupe del mañana se ocupa en no hacer nada. Y quien mañana no nos dé nada de lo que haya hecho hoy no es de ninguna utilidad para el futuro […]. Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los profetas. Nosotros nos quedamos con el hoy.**[14]**

Esta postura agnóstica respecto a los valores de la revolución y de su porvenir se ponía claramente a la de grupo del *Lef*, el cual apuntaba resueltamente a la poesía de anticipación, al *pathos* del advenimiento de la sociedad socialista. Además, la postura ideológica de Gabo estaba en las antípodas de la concepción marxista de la historia: la *vida* en sí, en estado puro, no historizada, no existe. Fundar el arte en esta noción de la vida significa fundarla sobre un fantasma. Semejante poética no podía, pues, acabar más que en el formalismo.

Al *Manifiesto* de Gabo respondió el grupo de Tatlín con una serie de enunciados programáticos en los que la reacción contra el misticismo y el esteticismo se llevaban hasta sus últimas consecuencias y se resumía en la consigna: «Abajo el arte. Viva la técnica. La religión es mentira. El arte es mentira […]. Viva el técnico constructivista. Abajo el arte que enmascara la impotencia de la humanidad. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!».**[15]**

La influencia de las posturas de Tatlín en los artistas que creían en la revolución es comprensible. En efecto, Rusia, aun en medio de las terribles dificultades de la guerra contra los ejércitos blancos y en la grave situación heredada del zarismo, caminaba hacia la industrialización y hacia la mecanización del campo. El socialismo era inconcebible separado de la técnica. Por tanto, la máquina asumía en la ilimitada extensión de Rusia el carácter de una nueva y fascinante mitología, de una fuerza que decidía el porvenir de la nación y de los hombres que en ella vivían, incluidos los que se hallaban diseminados en las estepas más remotas. La famosa escena de la película de Eisenstein en la que un grupo de mujiks contempla estático el funcionamiento de una desnatadora puede dar una idea de lo que quería decir la *máquina* en aquellos años de la recién nacida República de los soviets.

Pero si la mitificación de la máquina podía tener una justificación en Rusia en bastante mayor medida que en otra parte, en cambio no tenía ninguna justificación confinar el arte, como en última instancia hacían los constructivistas, en el único ámbito del artesanado, en los límites estrechos y para-artísticos de las artes gráficas, de la publicidad y, en suma, de las artes aplicadas, concediéndose como máxima actividad la vía de la arquitectura.

Las acusaciones de nihilismo artístico que Gabo lanzaba contra Tatlín no carecían de fundamento.

Pero tanto las ideas de Tatlín y Gabo como las del mismo Malévich, si bien opuestas entre sí en la determinación particular de las tendencias, tenían una fuente común en las teorías de Bogdánov, teorías que habían hallado un amplio consenso en la Asociación para la Cultura Popular creada entre la revolución burguesa de febrero y la Revolución de Octubre: el Proletkult. Según estas teorías había que condenar en bloque la cultura burguesa, sustituyéndola por la cultura proletaria. Bogdánov afirmaba también que se avanzaba hacia el socialismo por tres vías paralelas: la vía económica, la vía política y la vía cultural. Para Bogdánov estas tres vías eran independientes una de otra. Además, enseñaba que en un régimen socialista la individualidad se disuelve en la conciencia colectiva y que, en consecuencia, en la sociedad socialista el arte, al ser fruto de la conciencia individual, está destinado a desaparecer.

La teoría del impersonalismo en el arte hará fortuna incluso en Occidente: basta con recordar a Mondrian. En resumen, el empirocriticista Bogdánov no salía de una concepción metafísica, aunque pretendiera ser un filósofo del socialismo. Dicho de otro modo, no concebía la historia dialécticamente, no captaba la unidad en la contradicción y dividía la realidad en compartimentos estancos. ¡Cuánto más vivo, profundo, auténtico y revolucionario era el pensamiento de Lenin! «La cultura proletaria —escribía en 1920— no nace de golpe en no se sabe que parte del mundo. No es una invención de hombres que se califican como especialistas en tal materia. La cultura proletaria debe aparecer como el desarrollo natural de la suma de conocimientos elaborados por la humanidad».

Sin embargo, a pesar de la difusión del bogdanovismo, el debate entre las varias tendencias en el campo de las artes era rico en entusiasmo y a través de él, lentamente, se iban aclarando los puntos esenciales de los problemas.

Esta situación de fervor creativo y de debate cultural permaneció abierta durante algunos años. La prudencia y la sensibilidad de Lenin en todo lo que afectaba a los problemas de la cultura mantuvo un clima de libertad y de discusión entre todas las tendencias. Todavía en 1925, a un año de su muerte, el espíritu de Lenin estaba presente en las deliberaciones oficiales sobre la actividad cultural, como se puede constatar en un importante documento de ese año: *Sobre la política de partido en el campo de la literatura*. Entre otras cosas, el documento dice:

El Partido debe pronunciarse por una libre emulación entre los diferentes grupos y tendencias […]. No se puede admitir que un decreto del Partido conceda un monopolio legal en la literatura y en el campo editorial a un grupo o a una organización literaria cualquiera. Al sostener material y moralmente la literatura proletaria y campesina, al ayudar a los compañeros de caminos, etc., el Partido no debe dar el monopolio a ningún grupo, aunque fuera el más proletario ideológicamente; eso significaría, antes que nada, la destrucción de la misma cultura proletaria.[16]

Más tarde, las cosas cambiaron: una política cultural intransigente, con expeditivas puntas de dureza, acabó por no tener en cuenta esa realidad histórica tan compleja en cuyo ámbito la cultura soviética había nacido y se iba desarrollando.

Cada vez con mayor frecuencia ocurrió que mediocres literatos, funcionarios y burócratas del arte empezaran a coger el rábano por las hojas, acusando de decadentismo contrarrevolucionario a todo intento de renovación y juzgando toda auténtica búsqueda de invención formal como extravagancias de gusto pequeño-burgués. Los artistas y los espíritus más devotos a la revolución reaccionaban contra este estado de cosas. La polémica contra los nuevos burócratas y oportunistas del arte la empezó tiempo atrás Maiakovski. En una discusión organizada por el Consejo de los Sindicatos en diciembre de 1918 había afirmado:

Aceptamos la invitación del ponente a crear un arte proletario. Pero, ¿se pueden comprometer en esta obra todos los artistas en bloque como se hace hoy? Vosotros decís: ¡bienvenidos! Nosotros decimos: —Presentadnos vuestras credenciales. ¿Quién os manda, el corazón que late con la revolución proletaria o la avidez de servir al nuevo patrono? Hoy, todos los que todavía ayer discutían el problema de echarnos una mano se han apropiado con gran prisa de nuevas ideas; pero no nos engañarán con esto. De lo nuevo hay que hablar con palabras nuevas. Es necesaria una nueva forma artística. Levantar un monumento a un metalúrgico todavía es poco; debe distinguirse del monumento al grabador levantado por el zar.[17]

Esta última frase se refería a la campaña para la «propaganda monumental» promovida por el Partido en ese mismo año. En las ciudades y pueblos surgían grandes monumentos de escayola y otros materiales provisionales que representaban a los héroes del movimiento obrero y a los grandes pensadores marxistas. Era una gran empresa de masas que planteaba el problema de la difusión de las ideas socialistas a través del arte, pero tal empresa, junto a la intención positiva de establecer un amplio contacto del arte con un pueblo que, en muchos lugares de Rusia, incluso ignoraba su existencia, presentaba ya esos aspectos iniciales de tosco instrumentalismo cultural que en breve tiempo llevarían al arte soviético a la esterilidad.

Después de la muerte de Lenin la línea cultural oficial en el campo de las artes cristalizó en esta reanudación unilateral del realismo del siglo XIX. Día a día, el libre debate se deslizaba cada vez más al terreno político; la crítica

estética o ideológica acababa por transformarse en un juicio de fidelidad o de traición a la revolución. El aire se enrareció y se cargó de sospechas. Muchos artistas, como Gabo, Pevsner y Chagall, iniciaron la fuga hacia el Occidente. Pero los más convencidos de la justeza revolucionaria del socialismo se quedaron en condiciones que, llegados a un cierto punto, parecieron insostenibles. Este estado de cosas llevó a muchos artistas y escritores a gestos de desesperación y hasta al suicidio.

La situación era confusa, pero la aceptación de la línea stalinista en la política cultural no contribuyó, ciertamente, a aclararla. Muy pronto, en particular después de 1932, la crítica de arte y la crítica literaria fueron sustituidas frecuentemente por medidas policiales, y muchos artistas pagaron con su vida o con prisión la fidelidad a su vocación. Hicieron carrera los mediocres, los que no se planteaban otro problema que el de contentar a las autoridades constituidas, o bien aquellos auténticos artistas que renunciaban a sí mismos, dedicándose al «pompierismo» de los grandes lienzos conmemorativos sin ninguna convicción, encaminándose, por tanto, a la muerte artística.

Pero en la época de que estamos tratando todavía no se había llegado a estos extremos y el debate todavía se mantenía vivo. Los constructivistas seguían levantando sus fantasías estructurales en el espacio con la meticulosidad de los ingenieros, en vez de dedicarse a modelar o a esculpir, y los suprematistas se dedicaban a pintar su sueño de pureza. Aunque a primera vista estos esfuerzos parecían no tener ninguna razón, en realidad, de aquellos descarnados postes o de la soledad de aquellos lienzos más de un fruto estaba destinado a madurar. Por ejemplo, estas investigaciones ejercieron una influencia en algún aspecto decisiva en la arquitectura moderna. El proyecto de Tatlín para un *Monumento a la III Internacional*, realizado en 1922, es, sin duda, una de las primeras tentativas de aplicación concreta a la construcción de los materiales metálicos modernos, de las aleaciones y de los aceros inoxidables. Los estudios arquitectónicos de Malévich interesaron vivamente a Theo van Doesburg y a Mondrian, que, entre 1924 y 1925, hicieron construir una casa según los diseños elaborados por Malévich en 1923.

Las investigaciones plásticas y arquitectónicas estaban, pues, estrechamente ligadas tanto para los constructivistas como para los suprematistas. Ejemplo de ello es Lissitski, que fue muy activo en los dos campos, planteando toda su producción (entre otras realizaciones, la sala de exposiciones del Landesmuseum de Hannover (1925) y sus fulminantes manifiestos políticos) de acuerdo con los nuevos cánones; pero acaso entre los

mejores logros de este período, debidos sobre todo a los constructivistas, haya que señalar el éxito del método de enseñanza técnico-estética impartido a los jóvenes del Instituto de Arte de Moscú; este método fue luego adoptado por la Bauhaus y más tarde aún por muchas escuelas públicas norteamericanas.

Además de los artistas ya citados hay que recordar como muy activos en las dos tendencias a Iván Puní, Nadiezda Udalzova, mujer de Malévich, Liubov Popova, Nathan Altmann, Alexandr Viesnin, Alexandra Exter, Olga Rosanova, Barbara Stepanova y Alexandr Ródchenko, ya fundador de la tendencia neo-objetivista, el cual se unió más tarde a los constructivistas de Tatlín. Muchos de estos artistas, junto con Malévich, estuvieron presentes en 1924 en la Bienal de Venecia.

Sin embargo, ya antes de esta fecha los contactos directos entre los artistas rusos de vanguardia y los artistas occidentales habían sido bastante frecuentes. En Alemania, Kandinsky había sido el enlace más habitual. Lissitski colaboró en 1922 en Berlín en las investigaciones arquitectónicas constructivas de Van Doesburg y Mies van der Rohe y más tarde, en colaboración con Arp, publicó un libro titulado *Los «ismos» del arte*.**[18]** En cambio, Malévich tendrá un contacto directo con la Bauhaus de Dessau durante su viaje a Alemania en 1926; allí llegó a un acuerdo para publicar en alemán dos de sus ensayos. En cuanto a los hermanos Pevsner y Gabo, al igual que Kandinsky, sus contactos directos con la Europa occidental se remontan a los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. En 1912 Gabo también estuvo en Italia, donde quedó impresionado por los manifiestos futuristas. En 1913 los dos hermanos se hallan en París, donde conocen a Archipenko y la escultura de Boccioni, que en aquel año expuso en París. Una vez abandonada Rusia entre 1922 y 1923, Gabo y Pevsner estrechan sus relaciones con la Bauhaus.

El triunfo del neoverismo soviético como tendencia oficial tuvo lugar, sobre todo, a partir de la exposición de 1926 dedicada al tema «Vida y costumbres de los pueblos de la URSS». Con esta exposición se abrían de par en par las puertas a un arte paternalista, en el que al neto rechazo de toda investigación moderna para renovar el lenguaje de las artes correspondía la supina aceptación de las más rancias formas ilustrativas del pasado. Era la vía más fácil de resolver el problema de las difíciles relaciones entre arte y pueblo, una vía demagógica. Algunos artistas, como Alexandr Deineka, como Vodkin Sterenberg, aún intentaban defenderse, buscando una solución realista de la figuración en la dirección más firme del expresionismo alemán, utilizando sagazmente también las enseñanzas estilísticas derivadas del

cubismo y del constructivismo. El cuadro que Deineka expuso en la Bienal de Venecia de 1928, *La defensa de Petrogrado*, representa uno de los últimos intentos de los artistas rusos por escapar a la general condena del neoverismo. Ciertamente, el problema de resolver las investigaciones de *élite* de la vanguardia en una dimensión distinta que tuviese en cuenta todos los valores culturales nuevos creados por la Revolución de Octubre, era un problema que había que abordar. Pero lo que se hizo en la URSS en aquellos años fue simplemente la eliminación brutal del problema, 110 su solución. Y, en cambio, la solución era posible. Basta pensar que ya en 1924 la revista del *Lef* publicaba los primeros cuentos de *Caballería roja* de Bábel, y que en 1925 Eisenstein rodaba *El acorazado Potemkin*, mientras el mismo año Maiakovski publicaba uno de los poemas más originales de la literatura moderna: *Vladimir Ilich Lenin*.

Esta era la vía de la solución, una vía que discurría en el interior mismo de la vanguardia hacia la expresión más amplia y cumplida de los valores revolucionarios, sin renunciar a nada, antes al contrario rescatando del experimentalismo y de la gratuidad muchos de los mismos elementos vanguardistas de la invención formal. Marchando en esta dirección, incluso en las artes figurativas, como ya se estaba empezando a hacer, las posibilidades de una solución —no de repliegue ni de conveniencia ni de banal compromiso— habrían surgido de modo históricamente vital.

De Stijl

Mientras en la Rusia de los años 1910-1914 tenían lugar las investigaciones suprematistas y constructivistas, en Holanda Piet Mondrian dirigía su atención a análogos objetivos. El itinerario pictórico de Mondrian es común al de muchos artistas de la primera vanguardia: naturalismo, impresionismo, *Art Nouveau*, vangoghismo, fauvismo. Si se observan sus primeros cuadros, que van desde comienzos de 1900 a 1911, no se tiene la impresión de hallarse ante un pintor de fuertes dotes naturales: estos cuadros revelan más bien un sentido de probidad y de nitidez en lugar de la presencia de una viva fuerza expresiva. Y esta impresión se sigue teniendo ante sus cuadros cubistas del período 1911-1914: la comparación entre los lienzos de Mondrian pertenecientes a este estilo y los lienzos cubistas de Picasso o de Braque pintados en el mismo periodo confirma sin duda la menor potencia pictórica de Mondrian Y la misma constatación se obtiene comparando los cuadros de espacios

coloreados pintados por Mondrian hacia 1919 con los de igual planteamiento de Klee casi por la misma época.

La forma en que Mondrian llegó al abstraccionismo puro es gradual, y puede seguir fácilmente a través de una serie de telas que tiene un único tema: un árbol. Este árbol, en las varias sucesiones cronológicas de la investigación de Mondrian, pasa de una fase naturalista a una fase modernista; de ésta a una etapa *fauve*; de la etapa *fauve* a la etapa cubista, y, finalmente, a la etapa cubista-abstracta.

El proceso a través del cual Mondrian llega a sus conclusiones abstractas, más que a un auténtico proceso creativo, que siempre es síntesis de elementos, es, pues, un proceso de naturaleza empírica: él quita progresivamente al objeto todas sus notas de individualidad, sus particularidades, hasta reducirlo a esqueleto, a estilización, a línea, es decir, hasta hacerlo desaparecer. Así pues, el arte de Mondrian, al menos en este período, merece realmente el nombre de «abstracto» en cuanto que es un arte que busca sus resultados a través de una especie de depuración, al término de la cual no queda en el lienzo más que un vago espectro de la realidad.

Lo que Mondrian llamó neoplasticismo no nació hasta 1917 en Laren, Holanda, adonde había regresado desde París al estallar la guerra. Aquí conoció a Theo van Doesburg, y de su encuentro, ese mismo año, nació en Leyden la revista *De Stijl*, que recogió en breve tiempo las mejores energías pictóricas europeas orientadas en sentido abstracto. Como resumen programático de la revista se puede citar la sentencia que encabeza el *Prefacio* II de 1919: «El fin de la naturaleza es el hombre; el fin del hombre es el estilo».

El primer número salió con la parte inicial de un largo ensayo de Mondrian *Sobre la nueva plástica de la pintura*, ensayo que continuará en varios números. Junto al nombre de Mondrian aparecen los de Van der Leck, del poeta Antony Kok y del arquitecto J. J. P. Oud. En los números siguientes se encuentran los nombres de Severini, Archipenko, Vantongerloo, Brancusi y, naturalmente, Van Doesburg. Entre diciembre de 1918 y junio de 1919 se publican otros tres ensayos fundamentales de Mondrian, que, al año siguiente, resumidos y traducidos al francés, se publicarán en París bajo el título de *El neoplasticismo; principio general de la equivalencia plástica*.

Gran parte del mérito de la difusión de las ideas de *De Stijl* se debe, sin duda, al infatigable Van Doesburg, que en 1920 hizo un viaje de propaganda a París y a las principales ciudades de la Europa Central pronunciando una serie de conferencias y manteniendo fructíferos contactos con numerosos artistas y

arquitectos. Él fue el auténtico organizador del movimiento, el cual, por otra parte, debía su más exacta formulación ideal a Mondrian.

El *Primer manifiesto* apareció en el número 2 de *De Stijl*, en 1918; el *Segundo manifiesto*, dedicado a la literatura, en el número 3, en 1920; el *Tercer manifiesto* en el número 4, en 1921.[19] Estos tres *manifiestos* sostenían una tesis fundamental: el individualismo, en el arte como en la vida, es causa de toda ruina y desviación del gusto; es necesario oponerle la serena claridad del espíritu, que es la única que puede crear el equilibrio entre «lo universal y lo individual».

Otra tesis fundamental de los *manifiestos*, que, sin embargo, Mondrian desarrolla bastante mejor en sus escritos, es la de la identificación del arte con la vida, una tesis que ya hemos encontrado con matices diversos en otros movimientos de vanguardia. Pero la vida, tal como la concibe Mondrian, no es ciertamente la vida como la concebían, por ejemplo, los dadaístas: abierta, activa, impetuosa, provisional, comprometedora Para Mondrian la vida, al igual que para Kandinsky o Malévich, es pura actividad interior. De ahí, según Mondrian, la necesidad de eliminar en el arte la presencia del mundo objetivo, en cuanto que la realidad objetiva es algo extraño a nuestra conciencia. Al destruir el objeto en el arte, el arte se acerca cada vez más a la verdad de la conciencia interior, hasta que, llegado a la abstracción total, desaparezca absorbido por la vida del espíritu e identificándose precisamente con él. Es decir, el arte será vida al dejar de existir como arte.

Esta tesis nos conduce, una vez más, a los intentos llevados a cabo por la vanguardia para superar el divorcio entre arte y vida con la eliminación de uno o de los dos términos en conflicto, en este caso, con la eliminación del arte mismo. Tal conclusión, sin embargo, según Mondrian, no es para el artista más que una meta que hay que perseguir constantemente.

Partiendo de semejantes consideraciones, los seguidores de *De Stijl* eligieron los modos figurativos más adecuados para alcanzar sus objetivos. Dado que el principio del arte es sólo la verdad interior, el cuadro debía dejar de ser concebido por abstracción, eligiendo sus elementos en la realidad natural. Eran la conciencia, el espíritu, la verdad interior los que debían enunciar en el cuadro su realidad de armonía y de rigor que había que imponer al desorden del mundo objetivo.

Además, era indispensable abolir todos los modos en que más fácilmente podía manifestarse o entrometerse el dato subjetivo pasional, sentimental, individualista; por tanto, era necesario eliminar la línea curva, la voluta, los residuos de aquella confusión del espíritu que había sido el barroco. La recta

vertical y la horizontal debían ser la única medida estilística consentida al neoplasticismo. Del mismo modo, había que evitar cualquier recuerdo de la pincelada emocional y todo signo de la exteriorización inmediata del color en el lienzo. La única ley indiscutida debía ser la del color unido, compacto, plano, puro, alejado de cualquier aproximación emotiva.

La poética de *De Stijl* elaborada por Mondrian se encierra en estas breves ideas, sobre las que vuelve con insistencia, aunque no siempre con excesiva claridad. A estas ideas seguirá fiel hasta su muerte en 1944. A partir de 1920 sus cuadros adquieren esa fisonomía característica de superficies cubiertas de rectángulos y cuadrados que nunca más abandonará.

Con este riguroso voluntarismo intelectual de origen metafísico Mondrian creyó poder dominar las fuerzas y los oscuros acontecimientos de la existencia. Su problema, si bien resuelto de forma opuesta, no era muy distinto del que Boccioni había abordado con su voluntarismo optimista. El error estaba en querer resolver ese problema al margen de la historia.

Los motivos del alejamiento entre Mondrian y Van Doesburg y Vantongerloo hacia 1925 van más allá de una simple disputa formal. Mondrian veía en la introducción de la línea diagonal en el cuadro, llevada a cabo por Van Doesburg por esas fechas, y de la línea curva aceptada por Georges Vantongerloo en la escultura, no la simple mutación de una regla del neoplasticismo, sino un auténtico retorno, a las fuerzas arbitrarias de las pasiones y del individualismo, raíz de todos los males modernos.

Después de esa ruptura Mondrian dejó de colaborar en *De Stijl*. En cambio, se acercó aún más a la Bauhaus de Gropius, que se había convertido en centró de las experiencias abstractas para tratar de relacionarlas a mayor escala con la arquitectura y las artes aplicadas. En efecto, en la Bauhaus las investigaciones del constructivismo, del suprematismo, del neoplatonismo y del *Der Blaue Reiter* acabaron por hallar un campo de entendimiento común que fue el más fructífero de toda la historia del abstraccionismo, y, en cualquier caso, el más rico en su desarrollo posterior, aunque ello no aconteciera en el ámbito de la pintura pura.

Sin embargo, la experiencia abstracta dejó profunda huella en la historia del arte contemporáneo. Es un componente ineliminable de esta historia y uno de los aspectos esenciales de la multiplicidad de las tendencias nacidas de la ruptura del momento cultural unitario del siglo XIX. El abstraccionismo también puso de manifiesto un elemento básico que se había perdido en el anecdotismo del siglo pasado: la exigencia de una universidad de la imagen.

Es ésta una verdad parcial del abstraccionismo, pero es una verdad. Y de estas verdades parciales, cuyo sentido se había extraviado, están hechas las vanguardias. Al perseguir estas verdades con una tensión exasperada por la crisis de una civilización, los artistas de las vanguardias descubrieron nuevas vías, exploraron nuevas regiones, hallaron nuevos modos y nuevos medios tanto en el campo de la técnica como en el de la expresión. Ante el arte se abrieron así nuevas posibilidades que ayer no existían. Algunas personalidades fuertes, algunos grandes poetas de la figuración ya demostraron —y lo hemos visto a lo largo de estas paginas— que es posible empezar a reunir estas verdades parciales. Esta es la tarea de los artistas futuros que desembarcarán en una tierra emergida de la crisis de hoy, fuera de la crisis de hoy.

Es difícil imaginar lo que pintarán ni cómo pintarán o esculpirán estos artistas. Sin embargo, algo es seguro: no podrán pintar o esculpir sin haber asimilado aquellas verdades «parciales» que las vanguardias de este siglo, tan fatigosamente, entre errores y desesperaciones, conquistaron. Sin embargo, nada hay más alejado del espíritu de la vanguardia auténtica que la tentativa, bastante difundida en estos tiempos, de reanudar los modos, los medios y los descubrimientos de la vanguardia a niveles de *gusto* y de *moda*: el gusto y la moda son la negación de la vanguardia, son precisamente aquello contra lo que la vanguardia se rebeló. Asimilar las verdades de la vanguardia, hoy, quiere decir algo profundamente distinto de reducir la vanguardia a fórmulas cómodas: quiere decir, sobre todo, llevar a término sus reales instancias de libertad, en cuyo centro está el hombre con su carga de sentimientos y su destino histórico.

SEGUNDA PARTE

DOCUMENTOS

Expresionismo[*]

Crónica de la Unión Artística «Die Brücke»

Animados por la fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y de amantes del arte, hacemos un llamamiento a la juventud y, como jóvenes que llevan en sí el futuro, queremos conquistarnos libertad de acción y de vida frente a las viejas fuerzas tan difíciles de desarraigar. Acogernos a todos los que, directa sinceramente, reproducen su impulso creativo.

En el año 1902 se conocieron en Dresde los pintores Bleyl y Krichner. A los dos se añadió a continuación Heckel, por mediación de su hermano, amigo de Kirchmer. Heckel llevó, consigo, a Schmidt-Rottluff, al que conoció en Chemnitz. Trabajaron juntos en el estudio de Kirchner. Allí había la posibilidad de estudiar con la máxima naturalidad del desnudo, fundamento de todas las artes figurativas. Al dibujar sobre esa base, se formó en todos la convicción de tomar de la vida la inspiración para crear y de apoyarse en la experiencia directa En su libro, *Odi profanum*, cada cual escribía y dibujaba, una al lado de otra sus propias ideas, y así comparaban sus distintos caracteres. De tal modo, sin darse cuenta, llegaron a formar un grupo que tomó el nombre de *Brücke* [El Puente]. El uno animaba al otro. Kirchner introdujo desde la Alemania meridional el grabado en madera, que él, atraído por los viejos grabados de Nüremberg, había rescatado. Heckel grababa nuevamente figuras en madera; Kirchner enriqueció esta técnica coloreando sus trabajos y buscó el ritmo de la forma cerrada en la piedra y en el estaño. Schmidt-Rottluff hizo las primeras litografías en piedra. La primera exposición del grupo tuvo lugar en Dresde en locales particulares, pero no tuvo ningún eco. No obstante, Dresde ofrecía mucha materia de inspiración con el encanto de su paisaje y de su vieja civilización. El *Brücke* halló también aquí sus primeros motivos en el campo de la historia del arte, en Cranach, Beham y otros maestros alemanes de la Edad Media. Con ocasión de una exposición de Amiet en Dresde, fue nombrado miembro del *Brücke*. A él se añadió en 1905 Nolde. Su carácter fantástico llevó una nota nueva al *Brücke* enriqueciendo sus exposiciones con la interesante técnica de su

grabado, mientras él aprendía a conocer la de nuestras xilografías. Por invitación suya, Schmidt-Rottluff fue a visitarlo a Alsen. Más tarde, Schmidt-Rottluff y Heckel fueron a Dangast. El aire áspera del Mar del Norte determinó, especialmente en Schmidt-Rottluff, un impresionismo monumental.

Mientras tanto, en Dresde, Kirchner seguía trabajando en su estudio. En el Museo Etnográfico encontró analogías con su propia obra en la escultura negra y en las maderas talladas del Pacífico. El deseo de liberarse de la esterilidad académica condujo a Pechstein al *Brücke*. Kirchner y Pechstein fueron a Gollverode para trabajar juntos. En las salas de Richter en Dresde tuvo fugar la exposición del Brücke con los nuevos miembros. La exposición impresionó mucho a los jóvenes artistas de Dresde. Heckel y Kirchner trataron de armonizar el ambiente con la nueva pintura. Kirchner decoró sus locales con pinturas murales y trabajos de «batik», en los que colaboró Heckel. En 1907 Nolde abandonó el *Brücke*. Heckel y Kirchner fueron a los lagos de Moritzburg para estudiar el desnudo al aire libre. Schmidt-Rottluff trabajaba en Dangast para refinar su ritmo colorista. Heckel fue a Italia y regresó de allí lleno de entusiasmo por el arte etrusco. Pechstein fue a Berlín para ocuparse del arte decorativo. Intentó introducir la nueva pintura en la Secesión. Kirchner aprendió en Dresde a imprimir a mano la litografía. Bleyl, que se había dedicado a la enseñanza, abandonó el *Brücke* en 1909. Pechstein fue a Dangast junto con Heckel. El mismo año, ambos fueron a buscar a Kirchner a Moritzburg para pintar desnudos al arte libre. En 1910 el repudio de los jóvenes pintores alemanes por parte de la vieja Secesión provocó la fundación de la Nueva Secesión. Para apoyar la posición de Pechstein dentro de ella también se asociaron Heckel, Kirchner y Schmidt-Rottluff. En la primera exposición de la Nueva Secesión conocieron a Müller. En su estudio encontraron la *Venus*, de Cranach, de la que ellos también eran grandes admiradores. La sensible armonía entre su vida y su obra llevó, lógicamente, a Müller a asociarse al *Brücke*. El llevó su gusto por la pintura al temple. Para mantener intactos los fines del *Brücke*, sus miembros se dieron de baja en la Nueva Secesión y se prometieron exponer en la Secesión sólo si lo hacían juntos. Siguió una exposición del *Brücke* en los locales de la Galería de Arte Gurlitt. Pechstein faltó a su compromiso con el grupo, se hizo miembro de la Secesión y fue excluido. En 1912 el «Sonderbund» invitó al *Brücke* su exposición de Colonia, y encargó a Heckel y a Kirchner que pintasen la capilla. La mayoría de los miembros del *Brücke* se hallan ahora en Berlín. También aquí el *Brücke* mantuvo sus características básicas. Íntimamente

reforzado, irradia los nuevos valores del arte sobre toda la producción artística moderna de Alemania. Inmune a influjos contemporáneos, cubismo, futurismo, etc., lucha por una civilización humana que constituya el auténtico fundamento del arte. A esta finalidad el *Brücke* debe su actual posición en la vida artística.

E. L. KIRCHNER

Los amigos del Brücke

En el transcurso de los años se reunió todo un grupo de amigos en torno al *Brücke*, Fueron nombrados miembros pasivos y recibían la publicación mensual. A partir de 1906 se publicaron carpetas con trabajos gráficos de sus miembros grabados a mano; 1906: Bleyl, Heckel, Kirchner; 1907: Amiet, Schmid-Rottluff; 1910: tres Kirchner; 1911; tres Heckel; 1912: tres Pechstein; 1913: la crónica del *Brücke*.

Los miembros del *Brücke*.
CUNO AMIET, ERICH HECKEL, ERNST LUDWIG KIRCHNER, OTTO MÜLLER, CARL SCHMIDT-ROTTLUFF

Sobre la pintura

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y linea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas. Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción La sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda

técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La obra de arte nace de la transposición total de la idea personal en el trabajo.

E. L. KIRCHNER

Sobre la gráfica

El móvil de la gráfica es la alegría de trasfundir en la mecánica la parte manual de la personalidad del autor.

En el *Brücke* se cultivan tres técnicas gráficas: xilografía, litografía y grabado.

La xilografía valoriza al máximo el elemento lineal gracias a su gran simplificación. El corte neto de los campos vacíos y la utilización de la estructura leñosa permiten ricas graduaciones de tono.

La litografía reproduce el dibujo del modo más directo. Gracias al tratamiento con trementina y con el empleo de ácidos en la superficie, equivale también a una técnica gráfica.

En el grabado en metal se prefiere el trabajo a punta seca. La formación automática de los surcos a mano hace evidente de modo íntimo la personalidad, más aún que con el aguafuerte. La elegancia del signo se destaca ópticamente sobre el metal pulido

La impresión a mano permite usar las tres técnicas en el estudio y que el artista realice los últimos retoques técnicos

E. L. KIRCHNER

Esbozo de un manifiesto «noviembrista»[*]

Nos situamos en el terreno creativo de la revolución, con el siguiente santo y seña: libertad, igualdad, fraternidad.

Nuestra unión nace de una afinidad de sentimientos humanos e intenciones artísticas, pero, por encima de todo, estamos convencidos de que debemos emplear todas nuestras fuerzas en la construcción moral de una nueva Alemania libre. Somos partidarios de una actividad cuidada en su forma y expresión, y apoyamos este modo de sentir con todos los medios a nuestro alcance.

Queremos una libertad de expresión ilimitada, y la adopción de una postura pública al respecto.

Consideramos que nuestra tarea consiste en reunir a todos los artistas jóvenes, y encauzar su actividad en un sentido útil para todo el pueblo.

No somos ni un partido ni una clase, sino hombres que no se arredran ante la dificultad del puesto que les ha asignado la Naturaleza; y nuestro trabajo, que debe ser tan útil para el pueblo como cualquier otro, debe salir al paso de los intereses de todos y contar con su consenso y aprobación.

Admiramos y respetamos el trabajo en todas sus expresiones, y creemos que los más capaces deben asumir las tareas más difíciles, en interés de todo el pueblo

Nos proponemos que cada cual tenga su puesto en un trabajo colectivo, difícil, pero nunca fatigoso.

Luchamos contra todas las fuerzas destructivas y exaltamos las constructivas; «sentimos» de un modo nuevo, libre y carente de prejuicios.

Nuestro entusiasmo pertenece a la nueva Alemania libre; con valentía, sin incertidumbres, y con todas las fuerzas que tenemos a nuestra disposición, pretendemos luchar contra la reacción y contra todo lo que queda del pasado.

Enviamos a los artistas más sensibles y responsables del cubismo, el futurismo y el expresionismo nuestros saludos fraternales, con el deseo de que se unan a nosotros.

Dadaísmo[*]

«Manifiesto Dada de 1918»

> La magia de una palabra—
> —DADÁ—, que ha puesto a los periodistas
> ante la puerta de un mundo
> imprevisto, no tiene para nosotros
> ninguna importancia.

Para lanzar un manifiesto es necesario:
A. B. C.
irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obviedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una cocotte prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A. B. C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de crital-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un *amiquémeimportismo*, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento. En las encrucijadas de las luces, vigilantes y atentas, espiando los años en el bosque. Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por lo demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. Demasiado cómodo: la aproximación fue inventada por los impresionistas. Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

DADÁ— he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines, (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define. El espectador que trata de explicar una palabra es un intrigante (conocer). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentinas hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.

Explicar: diversión de los vientres rojos con los molinos de los cráneos vacíos.

Dadá no significa nada

Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada […]. El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico […] hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADÁ. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADÁ. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADÁ. Sabios periodistas ven en todo ello un arte para niños, otros santones jesúshablaalosniños, el retorno a un primitivismo seco y estrepitoso, estrepitoso y monótono. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que sujetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. ¿Hay quien crea haber encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El texto de Jesús y la biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio «ama a tu prójimo» es una hipocresía. «Conócete a ti mismo» es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía

nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo hablo siempre de mí porque no quiero convencer. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi rio, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el de descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas buscarlas por doquier, en los pesebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles.

Así nació DADÁ, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa.

Aquí echamos el ancla en la tierra feroz. Aquí tenemos derecho a proclamar esto porque hemos conocido los escalofríos y el despertar. Fantasmas ebrios de energía, hincamos el tridente en la carne distraída. Rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones: goma y lluvia en nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed.

Nuestra sangre es vigorosa.

El cubismo nació del simple modo de mirar un objeto: Cézanne pintaba una raza veinte centímetros más abajo de sus ojos, los cubistas la miran desde arriba complicando su aspecto con una sección perpendicular que sitúan a un lado con habilidad. (No me olvido de los creadores ni de las grandes razones de la materia que ellos hicieron definitivas). El futurismo ve la misma taza en un movimiento sucesivo de objetos uno al lado del otro, añadiéndole maliciosamente alguna línea-fuerza. Eso no quita que la obra, buena o mala, sea siempre una inversión de capitales intelectuales.

El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas en todos los sentidos.

Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo menos, sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento a los refectorios de esos animales vestidos de paisano que ilustran tan bien esta fábula triste de la humanidad.

Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geométricas que se ha comprobado que son paralelas, hacer que se encuentren en un lienzo, ante nuestros ojos, en una realidad que nos traslada a un mundo de otras condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador la obra, carece de causa y de teoría. Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación; éstos son los fulgores supremos de un arte absoluto. Absoluto en la pureza de cósmico y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin respiración, sin luz y sin control.

Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Consciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquier otra ley queda anulada.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vórtice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y de ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos.

He ahí un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos unos sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno, DADÁ es la enseñanza de la abstracción; la publicación y los negocios también son elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

La filosofía, he ahí el problema: por qué lado hay que empezar a mirar la vida. Dios, la idea y cualquier otra cosí. Todo lo que se ve es falso. Yo no creo que el resultado negativo sea más importante que la elección entre el dulce y las cerezas como postre. El modo de mirar con rapidez la otra cara de una cosa para imponer directamente la propia opinión se llama dialéctica, o sea, el modo de regatear el espíritu de las patatas frutas bailando a su alrededor la danza del método.

Si yo grito:

IDEAL, IDEAL, IDEAL
conocimiento, conocimiento, conocimiento
bumbúm, bumbúm, bumbúm,

registro con suficiente exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las demás bellas cualidades de que tantas personas inteligente han discutido en tantos libros para llegar, al fin, a confesar que cada uno, del mismo modo, no ha hecho más que bailar al compás de su propio y personal bumbúm y que, desde el punto de vista de tal bumbúm, tiene toda la razón: satisfacción de una curiosidad morbosa, timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusiones en la vida; autoridad de la varita mística formulada en el grupo de una orquesta fantasma de arcos mudos engrasados con filtros a base de amoniaco animal. Con los impertinentes azules de un ángel han enterrado la interioridad por cuatro perras de unánime reconocimiento.

Si todos tienen razón, y si todas las píldoras son píldoras Pink, tratemos de no tener razón. En general, se cree poder explicar racionalmente con el pensamiento lo que se escribe. Todo esto es relativo. El pensamiento es una bonita cosa para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad dañina, que adormece las tendencias antirreales del hombre y hace de la burguesía un sistema. No hay una Verdad definitiva. La dialéctica es una máquina divertida que nos ha llevado de un modo bastante trivial a las opiniones que hubiéramos tenido de otro modo. ¿Hay alguien que crea, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, haber demostrado la verdad de sus opiniones? La lógica constreñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. A este elemento los filósofos se complacen en añadir poder de

observación. Pero justamente esta magnífica cualidad del espíritu es la prueba de su impotencia. Se observa, se mira desde uno o varios puntos de vista y se elige un determinado punto entre millones de ellos que igualmente existen. La experiencia también es un resultado del azar y de las facultades individuales.

La ciencia me repugna desde el momento en que se transforma en sistema especulativo y pierde su carácter de utilidad, que, aun siendo inútil, es, sin embargo, individual. Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que halla que todo está en orden: continuad, muchachos, humanidad […]. La ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: Todo está en orden, haced el amor y rompeos la cabeza; continuad, muchachos, hombres, amables burgueses, periodistas vírgenes […]. Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. Completarse, perfeccionarse en nuestra pequeñez hasta colmar el vaso de nuestro yo, valor pata combatir en pro y en contra del pensamiento, misterio de pan, desencallamiento súbito de una hélice infernal hacia lirios baratos.

La espontaneidad dadaísta

Yo llamo amíquémeimportismo a una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el *twostep* que se convierte en himno nacional, las tiendas de antiguallas, el T. S. H., el teléfono sin hijos, que transmite las fugas de Bach, los anuncios luminosos, los carteles de prostíbulos, el órgano que difunde claveles para el buen Dios y todo esto, todo junto, y realmente sustituyendo a la fotografía y al catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer la penumbra y flotar en la gran boca llena de miel y de excrementos. Medida con la escala de lo Eterno, toda acción es vana (si dejamos que el pensamiento corra una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco; dato, también éste, importante para el conocimiento de la humana impotencia). Pero si la vida es una pésima farsa sin fin ni parto inicial, y como creemos salir de ella decentemente como crisantemos lavados, proclamamos el arte como única base de rendimiento. No importa que nosotros, caballeros del espíritu, le dediquemos desde siglos nuestros refunfuños. El arte no aflige a nadie y aquéllos que sepan interesarse por él recibirán, con sus caricias, una buena ocasión de poblar el país con su conversación. El arte es algo privado y el

artista lo hace para sí mismo; una obra comprensible es un producto de periodistas. Y me gusta mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al óleo: un tubo de papel de plata, que, si se aprieta, vierte automáticamente odio, cobardía y villanía. El artista, el poeta aprecia el veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria. Es feliz si se le insulta: eso es como una prueba de su coherencia. El autor, el artista elogiado por los periódicos, comprueba la comprensibilidad de su obra: miserable forro de un abrigo destinado a la utilidad pública: andrajos que cubren la brutalidad, meadas que colaboran al calor de un animal que incuba sus bajos instintos, fofa a insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos. Hemos tratado con dureza nuestra inclinación a las lágrimas. Toda filtración de esa naturaleza no es más que diarrea almibarada. Alentar un arte semejante significa digerirlo. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo gigante que asfixia a la independencia. Ligado a la lógica, el arte viviría en el incesto, tragándose su propia cola, su cuerpo, fornicando consigo mismo, y el genio se volvería una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, una marcha de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo y la misma alegría de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos (somos sutiles, nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi líquida) caracterizan nuestra alma, dicen los cínicos. También ése es un punto de vista, pero no rodas las flores, por fortuna, son sagradas, y lo que hay de divino en nosotros es el comienzo de la acción antihumana. Se trata, aquí, de una flor de papel pata el ojal de los señores que frecuentan el baile de disfraces de la vida, cocina de la gracia, con blancas primas ágiles o gordas. Esta gente comercia con lo que hemos desechado. Contradicción y unidad de las estrellas polares en un solo chorro pueden ser verdad, supuesto que alguien insista en pronunciar esta banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa y maloliente. La moral consume, como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han impuesto la impasibilidad ante los agentes de policía, causa de nuestra esclavitud, pútridas ratas de las que está repleto el vientre de la burguesía, y que han infectado los únicos corredores de nítido y transparente cristal que aún seguían abiertos a los artistas.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuerces sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos.

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, como planetas, y que, aún hoy, son consideradas válidas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es como una infusión de chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los *trusts* de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como la diarrea en relación con el asco que arruina la salud, una inmunda tarea de carroñas para comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fábricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del…

Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dadá; abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología: Dadá;

abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas: despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma intensidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dotado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

TRISTAN TZARA

Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo

I

preámbulo = sardanápalo
uno — maleta
mujer — mujeres
pantalón = agua
sí = bigote
2 = tres
bastón = tal vez
después = descifrar
irritante = esmeralda
vid = parra
octubre = periscopio
nervio =
o bien todo esto en no importa qué arreglo sabroso, gaseoso, provisional o definitivo, sacado a suertes, en el que se esté bien vivo.

Es así que por encima del espíritu atento del *clergyman* de plantón en la esquina de cada calle, animal o vegetal, imaginable u orgánica, todo es semejante a lo que es desemejante. Aunque no lo creía, la verdad del

momento es que escribí eso en el papel, tratándose de una mentira que yo FIJÉ como una mariposa en mi sombrero.

La mentira circula —saluda al señor Oportunismo y al señor Cómodo. Yo la detengo y se vuelve verdad.

Y, así, Dadá asume la responsabilidad de la policía en bicicleta y de la moral con sordina.

En cierto momento, el mundo entero está completo en cabeza y cuerpo. Repetir esta frase treinta veces. Me encuentro bastante simpático.

TRISTAN TZARA

II

Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria. Puede ser dulce o bonachón; siempre tiene razón; es fuerte, vigoroso y lógico.

Y hablando de lógica, me encuentro bastante simpático.

TRISTAN TZARA

El orgullo es la estrella que bosteza y penetra a través de los ojos y la boca. Se apoya y se hunde; en su seno está escrito: estirarás la pata. Es su único remedio. ¿Quién puede creer todavía en los médicos? Prefiero al poeta que es como un pedo en una máquina de vapor. Es dulce, pero no llora; pulido y semipederasta, flota. Por lo demás, me desintereso completamente de ambos. No es un azar absolutamente necesario que el primero sea alemán y el segundo español. Lejos de nosotros la idea de descubrir la teoría de la probabilidad de las razas y el epistolario perfeccionado de la amargura.

III

Cada uno de nosotros ha cometido errores, pero el mayor de los errores es el haber escrito poesías. La locuacidad sólo tiene una razón de ser: el rejuvenecimiento y la estabilidad de las tradiciones bíblicas. A la palabrería la alienta la administración de correos que, ¡ay!, se perfecciona; la alientan el monopolio del tabaco, las compañías ferroviarias, los hospitales, las empresas de pompas fúnebres y las fábricas textiles; a la palabrería la alienta la cultura

familiar; a la palabrería la alienta el dinero de papá. Cada gota de saliva que cae de la conversación se transforma en oro. Como los pueblos siempre necesitan de alguna divinidad para salvaguardar las tres leyes esenciales, que son las de Dios, o sea comer, hacer el amor y defecar, y como los reyes están de viaje y las otras leyes son demasiado duras, lo único que cuentan actualmente es la palabrería. La forma bajo la cual se presenta con mayor frecuencia es DADÁ.

Hay gente, periodistas, abogados, amateurs, filósofos, que consideran que las otras formas, negocios, matrimonios, visitas, guerras, congresos diversos, las sociedades anónimas, la política, los accidentes, los bailes, las crisis económicas, las crisis de nervios también son variaciones de DADÁ.

Como no soy imperialista, no comparto tal opinión. Yo creo más bien que Dadá es una divinidad de segundo orden que hay que colocar con mucha naturalidad al lado de las otras formas del nuevo mecanismo de las religiones provisionales.

¿La naturalidad es natural o es Dadá?
Me encuentro muy simpático

TRISTAN TZARA

IV

¿Es necesaria la poesía? Yo sé que quienes gritan más fuerte contra ella son los que, sin saberlo, la desean y le preparan una perfección confortable. A eso lo llaman higiene futura.

Se habla de la muerte —siempre próxima— del arte. Aquí, en cambio, deseamos un arte más arte. La higiene se vuelve pureza, dios mío, dios mío.

¿Ya no se debe creer en las palabras? ¿Cuánto tiempo hace que expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere?

He aquí el gran secreto:

EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA.

Me sigo pareciendo muy simpático,

TRISTAN TZARA

Un gran filósofo canadiense ha dicho: La pensamiento y la pasado también son muy simpáticos.

V

Un amigo, que es demasiado amigo mío para no ser muy inteligente, me decía el otro día:

El sobresalto
NO ES MAS QUE LA
el quiromántico
buenos días
MANERA DE DECIR Y QUE
buenas noches
DEPENDE DE LA FORMA QUE SE LE HA DADO
a la propia miosotis
al propio cabello
Yo le contesté:
idiota
TIENES RAZÓN PORQUE
príncipe
contrario
ESTOY CONVENCIDO DE LO
tártaro
naturalmente
NO TENEMOS
titubeamos
razón. Yo me llamo
LO OTRO.
deseo de conocer

Como la diversidad es divertida, esta partida de golf da la ilusión de una «cierta» profundidad. Yo respeto todas las convenciones: suprimirlas sería crear otras, hecho que complicaría nuestra vida de una manera repugnante. Ya no se sabría qué es lo *chic* y qué no lo es: si amar a los niños del primero o del segundo matrimonio. El pistilo del pistolo nos ha colocado con frecuencia en situaciones extrañas y movidas. EL DESORDEN del nexo, el DESORDEN de las nociones y de todas las cortas lluvias tropicales de la DESMORALIZACIÓN, de la

DESORGANIZACIÓN, de la DESTRUCCIÓN, de la CARAMBOLA, también están asegurados contra el rayo y se les reconoce utilidad pública. Hay un hecho archiconocido: ya no es posible hallar dadaístas más que en la Academia de Francia. Y, a pesar de ello, me sigo encontrando bastante simpático,

TRISTAN TZARA

VI

Parece que eso es verdad; más lógico, muy lógico, demasiado lógico, menos lógico, poco lógico, verdaderamente lógico, bastante lógico.

—Hecho.

Llamad a vuestra memoria al ser que más amáis.

—Hecho.

Decidme el número y os diré el juego.

VII

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es todo. Desconfiad de Dadá.

El antidadaísmo es una enfermedad: la auto cleptomanía, condición normal de hombre, es DADÁ.

Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADÁ.

El autocleptómano

El que roba, sin pensar en su interés ni en su voluntad, algunos elementos de su propia individualidad, es un cleptómano. Se roba a sí mismo. Hace desaparecer los caracteres que lo distinguían de la comunidad. Los burgueses se parecen, son exactamente iguales entre sí. No se parecen. Luego se les enseñó a robar —el robo se volvió función—, lo más cómodo y lo menos perjudicial es robarse a sí mismos. Ellos son muy pobres. Los pobres están en contra de Dadá. Tienen bastante que hacer con sus cerebros. Nunca se darán bastante prisa. Trabajan, se devanan los sesos, se engañan, se roban. Son muy pobres. Los pobres trabajan. Los pobres están en contra de Dadá. Quien está contra Dadá está conmigo, dijo un hombre ilustre, pero murió de repente. Lo

enterraron como a un auténtico dadaísta. Anno domini Dadá. Desconfiad y recordad este ejemplo.

VIII

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Tomad un periódico.
Tomad unas tijeras.
Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.
Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.
Agitad dulcemente.
Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.
Copiadlas concienzudamente.
El poema está hecho.
Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.

IX

Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprimid a ambas y sólo queda Dadá.

Mojad la pluma en un líquido negro con intenciones manifiestas —no es más que vuestra propia autobiografía lo que incubáis bajo la panza del cerebelo en flor.

La biografía es el hábito del hombre ilustre, grande o fuerte, Y aquí está, hombre sencillo como los demás, después de haber mojado la pluma en la tinta, lleno de

PRETENSIONES

que se manifiestan bajo formas diversas e imprevistas, aplicándose a todas las formas de la actividad, de la situación, del espíritu y de la mímica; héte aquí lleno de

AMBICIONES

de mantenerte en el cuadrante de la vida, en el sitio al que acabas de llegar en ese mismo instante; de avanzar en marcha ascendente, ilusoria y ridícula hacia una apoteosis que no existe sino en tu neurastenia; hete aquí lleno de
ORGULLO
más grande, más fuerce, más profundo que todos los demás.

Queridos hermanos: hombre grande, hombre pequeño, fuerte, débil, profundo, superficial,

he ahí por qué reventaréis todos.

Hay alguien que adelantó la fecha de sus manifiestos para hacer creer que tuvo un poco antes la idea de su grandeza. Queridos hermanos míos: antes o después, pasado o Futuro, hoy o ayer.

he ahí por qué reventaréis todos.

Hay alguien que dijo: Dadá es bueno porque no es malo; Dadá es malo, Dadá es una religión, Dadá es un poema, Dadá es un espíritu, Dadá es escéptico, Dadá es una magia, yo sé lo que es Dadá.

Queridos hermanos míos: bueno o malo, religión o poema, espíritu o escepticismo, definiciones, definiciones,

he ahí por qué reventaréis todos,

y reventaréis, os lo juro.

El gran misterio es un secreto, pero algunas personas lo conocen. Pero nadie dirá nunca qué es Dadá. Para distraernos una vez más sólo os diré algo como:

Dadá es la dictadura del espíritu, o
Dadá es la dictadura del lenguaje,
o
Dadá es la muerte del espíritu,
lo que gustará a muchos de mis amigos. Amigos.

X

Es cierto que desde Gambetta, la guerra, Panamá y el caso Steinheil la inteligencia se encuentra en la calle. El hombre inteligente se ha convertido en un tipo completamente normal. Lo que nos falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes anti-hombres, es
EL IDIOTA

Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota.

Dadá es terrible: no se enternece por las derrotas de la inteligencia. Dadá es bastante cobarde, pero cobarde como un perro rabioso, no reconoce ni métodos ni excesos persuasivos. La falta de ligas que le obliga a agacharse sistemáticamente nos recuerda la famosa falta de sistema que nunca existió. La falsa noticia fue lanzada por una lavandera al pie de una página y la página fue llevada a un país bárbaro donde los colibríes hacen de hombres-sándwich de la cordial naturaleza. Esta historia me la contó un relojero que tenía en la mano una dulce jeringa que él definía, en recuerdo de las características de los países cálidos, como flemática e insinuante.

XI

Dadá es un perro, un compás, arcilla abdominal, ni nuevo ni japonesa desnuda, gasómetro de los sentimientos en pelotas. Dadá es brutal y no hace propaganda. Dadá es luía, cantidad de vida en transparente transformación sin esfuerzo y giratoria.

XII

Señores señoras compren entren compren y no lean verán a quien tiene en sus manos la llave del niágara el hombre que cojea en un zoo los hemisferios en una maleta la nariz encerrada en un farolillo chino verán verán verán la danza del vientre en el *Saloon* de Massachussetts aquél que clava los clavos y el neumático que se desinfla las medias de seda de la señorita atlántida, el baúl que da 6 veces la vuelta al mundo para encontrar al señor destinatario y su novia su hermano la cuñada encontrarán la dirección del carpintero el reloj de sapos el nervio abrecartas tendrán la dirección del alfiler más pequeño para el sexo femenino y del que proporciona las fotos obscenas al rey de Grecia así como la dirección de la Action française.

XIII

Dadá es un microbio virgen.
Dadá está contra la vida cara,
Dadá.

sociedad anónima pata la expropiación de las ideas.
Dadá tiene 391 actitudes y colores diferentes según el sexo del presidente.
Se transforma, afirma y dice lo contrario en el mismo instante —sin importancia— grita y pesca con caña.
Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra el futuro. Dadá está muerto. Dadá es idiota. Viva Dadá. Dadá no es una escuela literaria aúlla

TRISTAN TZARA

XIV

Maquillar la vida es un binóculo — manta de caricias — panoplia de mariposas — *he ahí la vida de las camareras de la vida*.

Tumbarse sobre una navaja y sobre pulgas en celo — viajar como un barómetro — mear como un cartucho — cometer errores, ser idiota, ducharse con minutos santos — ser golpeado, ser siempre el último — gritar lo contrario de lo que el otro dice — ser la sala de redacción y el cuarto de baño de Dios que cada día se da un baño dentro de nosotros en compañía del bañero — *he ahí la vida de los dadaístas*.

Ser inteligentes — respetar a todos — morir en el campo de batalla — suscribir la Deuda pública — votar por Fulano — respetar la naturaleza y la pintura — gritar en las manifestaciones Dadá — *he aquí la vida de los hombres*.

XV

Dadá no es una doctrina para poner en práctica, es una doctrina para mentir: un negocio rentable. Dadá contrae deudas y no vive sobre almohadones. El buen Dios creó una lengua universal y por eso nadie se lo toma en serio. Una lengua es una utopía. Dios puede permitirse no tener éxito; Dadá también. Por ello los críticos dicen: Dadá es un lujo, Dadá está en celo. Dios también es un lujo, o bien está en celo. ¿Quién tiene razón: Dios, Dadá o la critica?

—Se sale usted del tema… —me dice un gentil lector,

—En absoluto. Yo sólo quería llegar a esta conclusión: Suscribid a Dadá, el único préstamo que no rinde nada.

XVI

grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito
grito grito grito grito grito grito grito

Y, una vez más, me sigo encontrando realmente simpático

TRISTAN TZARA

¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?[*]

El dadaísmo exige:

1. La unión revolucionaria internacional de los hombres inteligentes y capaces de crear del mundo entero sobre la base del comunismo radical.

2. La institución de una desocupación progresiva mediante la mecanización de todas las actividades, porque sólo con la desocupación puede el individuo darse cuenta de la realidad de la vida y acostumbrarse por fin a vivir.

3. La expropiación inmediata de los bienes (socialización) y el sustento comunista de todos, así como la creación de ciudades-luz y ciudades-jardín que eduquen a los hombres en la libertad.

El Comité Central lucha por:

a) La distribución pública y diaria de comida en la Potsdammer Platz. (Berlín) a todos los seres humanos inteligentes y capaces de crear.

b) Un compromiso por parte de los sacerdotes y maestros de respetar el estatuto del credo dadaísta.

c) El enfrentamiento total con todas las tendencias de los llamados trabajadores intelectuales (Hitler, Adler), contra su burguesismo oculto, contra el expresionismo y la cultura neoclásica tal como la representa «Sturm».

d) La creación inmediata de una casa del arte estatal y la disolución de los principios de propiedad del nuevo arte (expresionismo). El principio de propiedad se anula en el movimiento ultraindividualista del dadaísmo, que libera a todos los hombres de cualquier forma de esclavitud.

e) Introducción de la poesía simultánea como oración estatal comunista.

f) Libre acceso a las iglesias para la presentación de poemas ruidosos, simultáneos y dadaístas.

g) La formación de un consejo adjunto dadaísta en todas las ciudades de más de 50.000 habitantes, para proceder a un reordenamiento general de la vida.

h) Realización inmediata de una gran propaganda dadaísta, con 150 círculos para la instrucción del proletariado.

i) Control de todas las leyes y ordenamientos efectuado por el Comité Central dadaísta de la revolución mundial.

j) Regulación inmediata de todas las relaciones sexuales en el sentido dadaísta internacional, mediante la creación de una central dadaísta del sexo.

Comité Central Dadaísta

HAUSMANN, HUELSENBECK, GOLYSCHEFF

Realismo expresionista[*]

Manifiesto del Grupo Rojo

Los pintores y dibujantes organizados y activos en el Partido Comunista se reúnen en un «grupo comunista de artistas».

Los miembros de este grupo, llamado «Grupo Rojo» Unión de los artistas comunistas, creen que un buen comunista es, ante todo, comunista, y luego artista, trabajador especializado, etc., y que todos sus conocimientos capacidades son para él únicamente herramientas de trabajo al servicio de la lucha de clases.

Se plantean el cometido de contribuir a reforzar eficazmente la propaganda comunista en estrecha colaboración con los órganos centrales y locales del partido y a través de los medios literarios, figurativos y teatrales, y a organizar un trabajo colectivo sistemático pata sustituir el modo de producción, hasta ahora bastante anárquico, de los artistas comunistas, mediante la puesta en práctica de un programa que resumimos aquí someramente:

1. Organización de veladas unitarias de propaganda ideológica
2. Colaboración práctica con todas las organizaciones revolucionarias
3. Acción contra los residuos ideológicos nacionalistas de las organizaciones proletarias (himno patriótico-romanticismo).
4. Trabajo de educación artística en los barrios, modelos ejemplificadores de periódicos murales, educación para fabricar carteles y enseñas para manifestaciones.
5. Organización de exposiciones ambulantes.
6. Trabajo de educación ideológica y práctica, guiado por los propios artistas revolucionarios.
7. Adopción de posiciones y acciones contra las manifestaciones culturales contrarrevolucionarias.
8. Trabajo de descomposición, es decir, neutralización, entre los artistas burgueses.
9. Uso de las exposiciones de arte burgués con fines propagandísticos.

10. Contactos con los alumnos de los institutos de formación artística, con el objetivo de revolucionar tales instituciones.

Consideramos que el «Grupo Rojo» es el núcleo de una organización cada vez más extendida de los artistas proletarios y revolucionarios de Alemania. Hasta ahora, muchos escritores, a partir del compañero Erwin Piscator, dedicado al teatro, se han sumado al grupo comunista de artistas. Pedimos que los pintores y los escritores trabajen cada vez más con nosotros y se nos unan sobre la base de nuestro plan de trabajo. La correspondencia deberá enviarse al compañero Rudolf Schlichter, Berlín, Neur Winterfeldstr, 17, Berlín, 13 de junio de 1924.

«GRUPO ROJO»
Unión de artistas comunistas

Surrealismo[*]

Primer Manifiesto del surrealismo

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades… ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto vuelve a ser como un niño recién nacido; y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de Lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que codas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.

Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino; y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas. Pero si más tarde el

hombre, fuere por lo que fuere, intenta enmendarse al sentir que poco a poco va desapareciendo todas las razones para vivir, al ver que se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional, cual la del amor, difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado en cuerpo y alma al imperio de unas necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos sus actos carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad. De todo cuanto le ocurra o cuanto pueda llegar a ocurrirle, solamente verá aquel aspecto del acontecimiento que lo ligar a una multitud de acontecimientos parecidos, acontecimientos en los que no ha tomado parte, acontecimientos que *se ha perdido*. Más aún, juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las de los demás. Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, «la locura que solemos recluir», como muy bien se ha dicho, Esta locura o la otra… Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicos reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio

bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella, y me consta que muchas noches acariciaría con gusto aquella linda mano que, en las últimas páginas de la *Intelligence*, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura, dio frutos reales y duraderos.

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.

Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista. Aquélla, más poética que ésta, desde luego, presupone en el hombre un orgullo ciertamente monstruoso, pero no comporta una nueva y más completa frustración. Es conveniente ver ante todo en dicha escuela una bienhechora reacción contra ciertas risibles tendencia del espiritualismo. Y, en fin, la actitud materialista no es incompatible con cierta elevación intelectual.

Contrariamente, la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna.

Esta actitud llega a perjudicar la actividad de las mejores inteligencias, ya que la ley del mínimo esfuerzo termina por imponerse a éstas, al igual que a las demás. Una consecuencia ridícula de dicho estado de cosas estriba, en el terreno de la literatura, en la abundancia de novelas. Todos ponen a contribución sus pequeñas dotes de «observación».

A fin de proceder a aislar los elementos esenciales, Paul Valéry propuso recientemente la formación de una antología en la que se reuniera el mayor

número posible de novelas primerizas cuya insensatez esperaba alcanzarse altas cimas. En esta antología también figurarían obras de los autores más famosos. Esta es una idea que honra a Paul Valéry, quien no hace mucho me aseguraba, hablándome del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: *la marquesa salió a las cinco*. Pero, ¿ha cumplido la palabra dada?

Si reconocemos que el estilo pura y simplemente informativo, del que la frase antes citada constituye un ejemplo, es casi exclusivo patrimonio de la novela, será preciso reconocer también que sus autores no son excesivamente ambiciosos. El carácter circunstanciado, inútilmente particularista, de cada una de sus observaciones me induce a sospechar que tan sólo pretenden divertirse a mis expensas. No me permite tener siquiera la menor duda acerca de los personajes: ¿Será este personaje rubio o moreno? ¿Cómo se llamará? ¡Le conoceremos en verano…? Todas estas interrogantes quedan resueltas de una vez para siempre, a la buena de Dios; no me queda más libertad que la de cerrar el libro, de lo cual no suelo privarme tan pronto llego a la primera página de la obra, más o menos. ¡Y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que justamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece:

«La pequeña estancia a la que hicieron pasar al joven tenía las paredes cubiertas de papel amarillo; en las ventanas había geranios y estaban cubiertas con cortinas de muselina; el sol poniente lo iluminaba todo con su luz cruda. En la habitación no había nada digno de ser destacado. Los muebles de madera blanca eran muy viejos. Un diván de alto respaldo inclinado, ante el diván una mesa de tablero ovalado, un lavabo y un espejo adosados a un entrepaño, unas cuantas sillas arrimadas a las paredes, dos o tres grabados sin valor qué representaban a unas señoritas alemanas con pájaros en las manos… A esto se reducía el mobiliario»[1].

No estoy dispuesto a admitir que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas. Habrá quien diga que esta parvularia descripción está en el lugar que le corresponde, y que en este punto de la obra el autor tenía sus razones para atormentarme. Pero no por eso dejó de perder el tiempo, porque yo en ningún momento he penetrado en tal estancia. La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y debilidad tengan el mismo valor que mis mejores minutos. Quiero

que la gente se calle tan pronto deje de sentir. Y quede bien claro que no ataco la falta de originalidad por la falta de originalidad. Me he limitado a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos. Permitidme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.

Y ahora llegamos a la psicología, tema sobre el que no tendré el menor empacho en bromear un poco.

El autor coge un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que discrepe, aunque parezca discrepar, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevarlo, de revolearlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente *formado*.

Se trata de una simple partida de ajedrez que no despierta mi interés, porque el hombre, sea quien sea, me resulta un adversario de escaso valor. Lo que no puedo soportar son esas lamentables disquisiciones referentes a tal o cual jugada, cuando ello no comporta ganar ni perder. Y si el viaje no merece las alforjas, si la razón objetiva deja en el más terrible abandono —y esto es lo que ocurre— a quien la llama en su ayuda, ¿no será mejor prescindir de tales disquisiciones? «La diversidad es tan amplia que en ella caben todos los tonos de voz, todos los modos de andar, de toser, de sonarse, de estornudar…»[2]. «Si un racimo de uvas no contiene dos granos semejantes, ¿a santo de qué describir un grano en representación de otro, un grano en representación de todos, un grano que, en virtud de mi arte, resulte comestible? La insoportable manta de equiparar lo desconocido a lo conocidos, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos».[3] De ahí nacen largas exposiciones cuya fuerza persuasiva radica tan sólo en su propio absurdo, y que tan sólo logran imponerse al lector mediante el recurso a un vocabulario abstracto, bastante vago, ciertamente. Sí con ello resultara que las ideas generales que la filosofía se ha ocupado de estudiar, hasta el presente momento, penetrasen definitivamente en un ámbito más amplio, yo sería el primero en alegrarme. Pero no es así, y todo queda reducido a un simple discreteo; por el momento, los rasgos de ingenio y otras galanas habilidades, en vez de dedicarse a juegos inocuos consigo mismas, ocultan a nuestra visión, en la mayoría de los casos, el verdadero pensamiento que, a su vez, se busca a sí mismo. Creo que todo

acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien, ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse. El adorno del comentario ningún beneficio produce al acto. Los personajes de Stendhal quedan aplastados por las apreciaciones del autor, apreciaciones más o menos acertadas, pero que en nada contribuyen a la mayor gloria de los personajes, a quienes verdaderamente descubrimos en el instante en que escapan del poder de Stendhal.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquéllas que se advierten en la superficie, o de Luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra

razón, si fuera procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado ningún método a priori para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre las sueños, ya que, efectivamente, es inadmisible que esta importancia parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquéllos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, en privar a éste de toda trascendencia actual, y en situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación interior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. Este singular estado de cosas me induce a algunas reflexiones, a mi juicio, oportunas:

1. Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura. Unicamente la memoria se arroga el derecho de imponerle lagunas, de no tener en cuenta las transiciones, y de ofrecernos antes una serie de sueños que *el sueño* propiamente dicho. Del mismo modo, únicamente tenemos una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad.[4] Aquí es importante señalar que

nada puede justificar el proceder a uña mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño. Lamento tener que expresarme mediante unas fórmulas que, en principio, excluyen el sueño. ¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?

Quisiera dormir para entreoírme a los durmientes, del mismo modo que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de imponer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento.

Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. *Es muy posible*, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más de lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? ¿Estas cuestiones son las mismas tanto en un estado como en el otro, y, en el sueño, tienen ya el carácter de tales cuestiones? ¿Conlleva el sueño menos sanciones que cuanto no sea sueño? Envejezco, y quizá sea el sueño, antes que esta realidad a la que creo ser fiel, y quizá sea la indiferencia con que contemplo el sueño, lo que me hace envejecer.

2. Vuelvo, una vez más, al estado de vigilia. Estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. Y no sólo ocurre que el espíritu dé muestras, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación (me refiero a los lapsos y malas interpretaciones de todo género, cuyas causas secretas comienzan a sernos conocidas), sino que, lo que es más, parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limite a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, *le hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, *conturban* al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo de disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que es. Carente de esperanzas de hallar las

causas de lo anterior, al espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquier otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería el espíritu capaz? Quisiera entreoírle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos.

3. El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más deprisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no toleran que los difieras. Careces de nombre. Todo es de una facilidad preciosa.

Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló.

La dureza del despertar del hombre, lo súbito de la ruptura del encanto, se debe a que se le ha inducido a formarse una débil idea de lo que es la expiación.

4. En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados), o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de sedo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de cal posesión.

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el

que se leía: EL POETA TRABAJA.

Habría mucho que añadir sobre este tema, pero tan sólo me he propuesto tocarlo ligeramente y de pasada, ya que se trata de algo que requiere una exposición muy larga y mucho más rigurosa; más adelante volveré a ocuparme de él. En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este *odio hacia lo maravilloso* que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tales como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso penetra en la obra entera. Mucho antes de que el autor haya liberado a sus personajes de toda servidumbre temporal, se nota que están prestos a actuar con un orgullo carente de precedentes. Aquella pasión de eternidad que les eleva incesantemente da acentos inolvidables a su tortura y a la mía. A mi entender, este libro exalta ante todo, desde el principio al fin, y de la manera más pura que jamás se haya dado, cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo; y esta obra, una vez despojada de su tabulación novelesca, de moda en la época en que fue escrita, constituye un ejemplo de justeza y de inocente grandeza.[5] A mi juicio son pocas las obras que la superan, y el personaje de Mathilde, en especial, es la creación más conmovedora que cabe anotar en las partidas del activo de aquella moda de figuración en literatura. Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser? Extremada tentación la de Mathilde. El principio «nada es imposible para quien quiere arriesgarse» tiene en *El monje* su máxima fuerza de convicción. Las apariciones ejercen en esta obra una función lógica, por cuanto el espíritu crítico no se preocupa de desmentirlas. Del mismo modo, el castigo de Ambrosio queda tratado de manera plenamente legítima, ya que a fin de cuentas es aceptado por el espíritu crítico como un desenlace natural.

Quizá parezca injustificado que haya empleado el anterior ejemplo, al referirme a lo maravilloso, cuando las literaturas nórdicas y las orientales se han servido de él constantemente, por no hablar ya de las literaturas propiamente religiosas de todos los países. Sin embargo, si así lo he hecho, ello se debe a que los ejemplos que estas literaturas hubieran podido

proporcionarme están plagados de puerilidades, ya que se dirigen a niños. En un principio éstos no pueden percibir lo maravilloso, y después no conservan la suficiente virginidad espiritual para que *Piel de asno* les produzcan demasiado placer. Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse sólo con ellos, y, por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La trama de adorables inverosimilitudes exige una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras… Pero la sensibilidad jamás cambia radicalmente. El miedo, la atracción sentida hacia lo insólito, el azar, el amor al lujo, son recursos que nunca se utilizarán estérilmente. Hay muchos cuentos que escribir con destino a los mayores cuentos que todavía son casi de hadas.

Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las *ruinas* románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen, sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos aciertas producciones geniales que están más dolorosamente influidas por aquella inquietud que muchas otras obras. Y al decirlo, pienso en los patíbulos de Villon, en los griegos de Racine, en los divanes de Baudelaire. Coinciden con un eclipse del buen gusto que puedo soportar muy bien, por cuanto considero que el buen gusto es una formidable lacra. En el ambiente de mal gusto propio de mi época, me esfuerzo en llegar más lejos que cualquier otro.

Si hubiese vivido en 1820, yo habría hablado de la «monja ensangrentada», y no habría ahorrado aquel astuto y trivial «disimulemos» de que habla el Cousin enamorado de la parodia, y habría utilizado las gigantescas metáforas en todas las fases, como Cousin dice, del curso del «disco plateado». En los presentes días pienso en un castillo, la mitad del cual no ha de encontrarse ferrosamente en ruinas; este castillo es mío, y lo veo situado en un lugar agreste, no muy lejos de París. Las dependencias de este castillo son infinitas, y su interior ha sido terriblemente restaurado, de modo que no deja nada que desear en cuanto se refiere a comodidades. Ante la puerta que las sombras de los árboles ocultan hay automóviles que esperan. Algunos de mis amigos viven en él: ahí va Louis Aragon, que abandona el castillo y apenas tiene tiempo para deciros adiós; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Eluard, nuestro gran Eluard, todavía no ha regresado.

Ahí están Robert Desnos y Roger Vitrac, que descifran en el parque un nuevo edicto sobre los duelos; y Georges Auric y Jean Paulhan; Max Morise, quien tan bien rema, y Benjamin Péret, con sus ecuaciones de pájaros; y Joseph Delteil; y Jean Carrive; y Georges Limbour, y Georges Limbour (hay un bosque de Georges Limbour); y Marcel Noll; he ahí a T. Fraenkel, quien nos saludó desde un globo cautivo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, después Jacques Baron y su hermano, apuestos y cordiales, y tantos otros, y mujeres de arrebatadora belleza, de verdad, A esa gente joven nada se le puede negar, y, en cuanto concierne a la riqueza, sus deseos son órdenes. Francis Picabia nos visita, y, la semana pasada, hemos dado una recepción a un tal Marcel Duchamp, a quien todavía no conocíamos. Picasso caza por los alrededores. El espíritu de la *desmoralización* ha fijado su domicilio en el castillo, y a él recurrimos todas las veces que tenemos que entrar en relación con nuestros semejantes, pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones *dando las gracias* al prójimo, ¿saben ustedes? Por lo demás, grande es la soledad, y no nos reunimos con frecuencia, porque, ¿acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?

Se me acusará de incurrir en mentiras poéticas; todos dirán que vivo en la calle Fontaine, y que jamás gozarán de tanta belleza. ¡Maldita sea! ¿Es absolutamente seguro que este castillo del que acabo de hacer los honores se reduce simplemente a una imagen? Pero, si a pesar de todo tal castillo existiera… Ahí están mis invitados para dar fe; su capricho es el capricho luminoso que a él conduce. En verdad, vivimos en nuestra fantasía, *cuando estamos en ella*. ¿Y cómo es posible que cada cual pueda molestar al otro, allí, protegidos por el afán sentimental, al encuentro de las ocasiones?

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y *movimientos* en los que uno jamás habría pensado en tomar parte. ¡Adiós, absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades, largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente!

Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía. ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de ella, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasca argumentación?

Poco importa que se dé cierta desproporción entre la anterior defensa y la ilustración que viene a continuación. Antes hemos intentado remontarnos a las fuentes de la imaginación poética, y, lo que es más difícil todavía, quedarnos en ellas. Y conste que no pretendo haberlo logrado. Es preciso aceptar una gran responsabilidad, sí uno pretende establecerse en aquellas lejanas regiones en las que, desde el principio, todo parece desarrollarse de tan mala manera, y más todavía si se pretende llevar al prójimo a ellas. De todos modos, el caso es que uno nunca está seguro de hallarse verdaderamente en ellas. Uno siempre está tan propicio a aburrirse como a irse a otro lugar y quedarse en él. Siempre hay una flecha que indica la dirección en que hay que avanzar para llevar a estos países, y alcanzar la verdadera meta no depende más que del buen ánimo del viajero.

Ya sabemos, poco más o menos, el camino seguido. Tiempo atrás me tomé el trabajo de contar, en el curso de un estudio sobre el caso Robert Desnos, titulado *Entrada de los médiums*,**[6]** qué me había sentido inducido a «fijar mi atención en frases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño se acerca, devienen perceptibles al espíritu, sin que sea posible descubrir su previo factor determinante». Entonces intenté correr la aventura de la poesía, reduciendo los riesgos al mínimo, con lo cual quiero decir que mis aspiraciones eran las mismas que tengo hoy, pero entonces confiaba en la lentitud de la elaboración, a fin de hurtarme a inútiles contactos, a contactos a los que yo era muy hostil. Esto se debía a cierto pudor intelectual, del que todavía me queda, un poco. Al término de mi vida, difícil será, sin duda, que hable como se suele hablar, que excuse el tono de mi voz y el reducido número de mis gestos. La perfección en la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición (y exposición había) de un corto número de hechos, poéticos o no, que constituían la materia en que se centraba mi atención. Había llegado a la convicción de que éste, y no otro, era el procedimiento empleado por Rimbaud. Con una preocupación por la variedad, digna de mejor causa, compuse los últimos poemas de *Monte de Piedad*, con lo que quieto decir que de las líneas en blanco de este libro llegué a sacar un partido increíble.

Estas líneas equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector. Eso no significaba que yo hiciera trampa, sino solamente que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente. Conseguía hacerme la ilusión de gozar de una posible complicidad, de la que de día en día me era más difícil prescindir. Me entregué a prestar una inmoderada atención a las palabras, en cuanto se refería al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas que no escribía. El poema *Bosque negro* deriva precisamente de este estado de espíritu. Empleé seis meses en escribirlo, y les aseguro que no descansé ni un solo día. Pero de este poema dependía la propia estimación en que me tenía, en aquel entonces, y creo que todos comprenderéis mi actitud, aun cuando no la consideréis suficientemente motivada. Me gusta hacer estas confesiones estúpidas. En aquellos tiempos se intentaba implantar la pseudopoesía cubista, pero ésta había nacido inerme del cerebro de Picasso, y en cuanto a mí hace referencia debo decir que era considerado como un ser más pesado que una lápida (y todavía se me considera así). Por otra parce, no estaba seguro de seguir el buen camino, en lo referente a poesía, pero procuraba protegerme como mejor por día, enfrentándome con el lirismo, contra el que esgrimía todo género de definiciones y fórmulas (no tardarían mucho en producirse los fenómenos Dadá), y pretendiendo hallar una aplicación de la poesía a la publicidad (aseguraba que todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del cielo).

En esta época, un hombre que, por lo menos, era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:

«La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá…»[7].

Estas palabras, un tanto sibilinas para los profanos, tenían gran fuerza reveladora, y yo las medité durante mucho tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética totalmente a posteriori, me inducía a confundir las causas con los efectos. En el curso de mis meditaciones, renuncié definitivamente a mi anterior punto de vista.

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase harto rara

que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaban, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir que *llamaba a la ventana*. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otra asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como «Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad», pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual**[8]** de un hombre que caminaba, partiendo por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero, debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporada al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior.**[9]**

En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía, sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu critico del paciente no formule juicio alguno, que en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en vez alta*. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. Al término del primer día de trabajo, pudimos leernos recíprocamente

unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho, y comenzamos a comparar los resultados. En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertía los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiéramos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo, y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos me parecieron derivar esencialmente de nuestros respectivos temperamentos, el de Soupault menos estático que el mío, y, si se me permite una ligera crítica, también derivaban de que Soupault cometió el error de colocar en lo alto de algunas páginas, sin duda con ánimo de impresionar, ciertas palabras, a modo de título. Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón.[10] Ello es así por cuanto resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primera lectura. En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, *tan extraños* como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural, poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de *absurdo inmediato*, y este absurdo, una vez examinado con mayor detenimiento, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.

En homenaje a Guillaume Apollinaire, quien había muerto hacia poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de *surrealismo* al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la acepción de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término *supernaturalismo*, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de fuego*.[11] Efectivamente, parece que Nerval conoció a

maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la *letra*, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera. He aquí unas frases de Nerval que me parecen muy significativas a este respecto:

«Voy a explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que usted ha hablado hace poco. Como muy bien sabe, hay ciertos narradores que no pueden inventar sin identificarse con los personajes por ellos creados. Sabe muy bien con cuánta convicción nuestro viejo amigo Nodier contaba cómo había padecido la desdicha de ser guillotinado durante la Revolución; uno quedaba tan convencido que incluso se preguntaba cómo se las había arreglado Nodier para volver a pegarse la cabeza al cuerpo.

»Y como quiera que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuestos en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los *Memorables* de Swedenhorg, y perderían su encanto si fuesen explicados, caso de que ello fuera posible, por lo que le ruego me conceda al menos el mérito de la expresión…».**[12]**

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO los siguientes señores; Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Por el momento parece que los antes nombrados forman la lista completa de los surrealistas, y pocas dudas caben al respecto, salvo en el caso de Isidore Ducasse, de quien carezco de datos. Cierto es que si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por Dante, y también, en sus mejores momentos, por el propio Shakespeare. *En el curso de las diferentes tentativas de definición por mí efectuadas de aquello que se denomina, con abuso de confianza, el genio, nada he encontrado que pueda atribuirse a un proceso que no sea el anteriormente definido*.

Las *Noches* de Young son surrealistas de cabo a rabo; desgraciadamente no se trata más que de un sacerdote que habla, de un mal sacerdote, sin duda, pero sacerdote al fin.

Swift es surrealista en la maldad.
Sade es surrealista en el sadismo.
Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
Constant es surrealista en política.
Hugo es surrealista cuando no es tonto.
Desbordes-Valmore es surrealista en el amor.
Bertrand es surrealista en el pasado.
Rabbe es surrealista en la muerte.
Poe es surrealista en la aventura.
Baudelaire es surrealista en la moral.
Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo.
Mallarmé es surrealista en la confidencia.
Jarry es surrealista en el absintio.
Nouveau es surrealista en el beso.
Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos.
Fargue es surrealista en la atmósfera.
Vaché es surrealista en mí.
Reverdy es surrealista en si.
Saint-John Perse es surrealista a distancia.
Roussel es surrealista en la anécdota.
Etcétera.

Insisto en que no todos son siempre surrealistas, por cuanto advierto en cada uno de ellos cierto número de ideas preconcebidas a las que, muy ingenuamente, permanecen fieles, Mantenían esta fidelidad porque no habían *escuchado la voz surrealista*, esa voz que sigue predicando en vísperas de la muerte, por encima de las tormentas, y no la escucharon porque no querían servir únicamente para orquestar la maravillosa partitura. Fueron instrumentos demasiado orgullosos, y por eso jamás produjeron ni un sonido armonioso[13].

Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización, nosotros que en nuestras obras nos hemos convertido en

sordos receptáculos de tantos ecos, en modestos *aparatos registradores* que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizá estemos al servicio de una causa todavía más noble. Nosotros devolvemos con honradez el «talento» que nos ha sido prestado. Si os atrevéis, habladme del calentó de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo.

Nosotros no tenemos talento. Preguntádselo a Philippe Soupault:

> Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las más altas ciudades.

A Roger Vitrac:

> Apenas hube invocado al mármol-almirante, éste dio media vuelta sobre sí mismo como un caballo que se encabrita ante la Estrella Polar, y me indicó en el plano de su bicornio una región en la que debía pasar el resto de mis días.

A Paul Eluard:

> Es una historia muy conocida esa que cuento, es un poema muy célebre ese que releo: estoy apoyado en un muro, verdeantes las orejas, y calcinados los labios.

A Max Morise:

> El oso de las cavernas y su compañero el alcaraván, la veleta y su valet el viento, el gran Canciller con sus cancelas, el espantapájaros y su cerco de pájaros, la balanza y su hija el fiel, ese carnicero y su hermano el carnaval, el barrendero y su monóculo, el Mississippi y su perrito, el coral y su cántara de leche, el milagro y su buen Dios, ya no tienen más remedio que desaparecer de la faz del mar.

A Joseph Delceil:

> ¡Sí! Creo en la virtud de los pájaros. Y basta una pluma para hacerme morir de risa.

A Louis Aragón:

> Durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja.

Y yo mismo, que no he podido evitar el escribir las líneas locas y serpenteantes de este prefacio.

Preguntad a Robert Desnos, quien quizá sea el que, en nuestro grupo, está más cerca de la verdad surrealista, quien, en sus obras todavía inéditas,[14] y en el curso de las múltiples experiencias a que se ha sometido, ha justificado plenamente las esperanzas que puse en el surrealismo, y me ha inducido a esperar aún más de él. En la actualidad, Desnos *habla en surrealista* cuando le da la gana. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos admira tanto cuanto nos complacen sus espléndidos discursos, discursos que se pierden porque Desnos, en vez de fijarlos, prefiere hacer otras cosas

más importantes. Desnos lee en sí mismo como en un libro abierto, y no se preocupa de retener las hojas que el viento de su vida se lleva.

Secretos del arte mágico del surrealismo

Composición surrealista escrita, o primer y último chorro

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un jugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficiente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta de fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuando queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.

Para no aburrirse en sociedad

Esto es muy difícil. Haced decir siempre que no estáis en casa para nadie, y alguna que otra vez, cuando alguien haya hecho caso omiso de la

comunicación antedicha, y os interrumpa en plena actividad surrealista, cruzad los brazos, y decid: «Igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad, lo que ocurre en mi interior sigue siéndome inoportuno». O cualquier otra trivialidad igualmente indignante.

Para hacer discursos

Inscribirse, en vísperas de elecciones, en el primer país en el que se juzgue saludable celebrar consultas de este tipo. Todos tenemos madera de orador: colgaduras multicolores y bisutería de palabras. Mediante el surrealismo, el orador pondrá al desnudo la pobreza de la desesperanza. Un atardecer, sobre una tarima, él orador, solito, descuartizará el ciclo eterno, esa Piel de Oso. Y tanto prometerá que cumplir una mínima parte de lo prometido consternará. Dará a las reivindicaciones de un pueblo entero un matiz parcial y lamentable. Obligará a los más irreductibles enemigos a comulgar con un deseo secreto que hará saltar en pedazos a las patrias. Y lo conseguirá con sólo dejarse elevar por la palabra inmensa que se funde en la piedad y rueda en el odio. Incapaz de desfallecer, juzgará sobre el terciopelo de todos los desfallecimientos. Será verdaderamente elegido, y las más tiernas mujeres le amarán con violencia.

Para escribir falsas novelas

Seáis quien seáis, sí el corazón así os lo aconseja, quemad unas cuantas hojas de laurel y, sin empeñaros en mantener vivo este débil fuego, comenzad una novela. El surrealismo os lo permitirá; os bastará con clavar la aguja de la «Belleza fija» sobre la «Acción»; en eso consiste el truco. Habrá personajes de perfiles lo bastante distintos; en vuestra escritura, sus nombres son solamente cuestión de mayúsculas, y se comportarán con la misma seguridad con respecto a los verbos activos con que se comporta el pronombre «il» en francés, con respecto a las palabras «pleut», «y a», «faut», etcétera. Los personajes mandarán a los verbos, valga la expresión; y en aquellos casos en que la observación, la reflexión y las facultades de generalización no os sirvan para nada, podéis tener la seguridad de que los personajes actuarán como si vosotros no hubierais tenido mil intenciones que, en realidad, no habéis

tenido. De esta manera, provistos de un reducido número de características físicas y morales, estos seres que, en realidad, tan poco os deben, no se apartarán, de cierta. Línea de conducta de la que vosotros ya no os tendréis que ocupar. De ahí surgirá una anécdota más o menos sabia, en apariencia, que justificará punto por punto ese desenlace emocionante o confortante que a vosotros os ha dejado ya de importar. Vuestra falsa novela será una maravillosa simulación de una novela verdadera; os haréis ricos, y todos se mostrarán de acuerdo en que «lleváis algo dentro», ya que es exactamente dentro del cuerpo humano donde esa cosa suele encontrarse.

Como es natural, siguiendo un procedimiento análogo, y a condición de ignorar todo aquello de lo que debierais daros cuenta, podéis dedicaros con gran éxito a la falsa crítica.

Para tener éxito con una mujer que pasa por la calle

....
....
....
....

Contra la muerte

El surrealismo, os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enguantará la mano, sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria. No olvidéis tomar felices disposiciones testamentarias; en cuanto a mí respecta, exijo que me lleven al cementerio en un camión de mudanzas. Que mis amigos destruyan hasta el último ejemplar de la edición de *Discursos sobre la escasez de realidad*.

El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista. En la medida en que al hombre le es indispensable hacerse comprender, consigue expresarse, mejor o peor, y con ello asegurar el ejercicio de ciertas funciones consideradas como las más primarias. Hablar o escribir una carta no presenta verdaderas dificultades siempre que el hombre no se proponga una finalidad superior a las que se encuentran en un término medio, es decir, siempre que se limite a conversar (por el placer de conversar) con cualquier otra persona. En estos casos, el hombre no sufre ansiedad alguna en lo que

respecta a las palabras que ha de pronunciar, ni a la frase que seguirá a la que acaba de pronunciar. A una pregunta muy sencilla, será capaz de contestar sin la menor vacilación. Si no está aquejado de tics, adquiridos en el trato con los demás, el hombre puede pronunciarse espontáneamente sobre cierto número reducido de temas; y para hacer esto no tiene ninguna necesidad de devanarse los sesos, ni de plantearse problemas previos de ningún género.

¿Y quién habrá podido hacerle creer que esta facultad de primera intención tan sólo le perjudicará cuando se propone entablar relaciones verbales de naturaleza más compleja? No hay ningún tema cuyo tratamiento le impida hablar y escribir generosamente. Los actos de escucharse y leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no, no tengo ninguna necesidad urgente de comprenderme (¡Basta! ¡Siempre me comprenderé! Si tal o cual frase mía me produce de momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuido muy mucho de no volverla a escribir, ni corregirla. Únicamente la menor falta de aliento puede serme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se *suceden* practican entre sí la más intensa solidaridad. No es función mía favorecer a unas en perjuicio de las otras. La solución debe correr a cargo de una maravillosa compensación, y esta compensación siempre se produce. Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez, este lenguaje que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, este lenguaje no sólo no me priva ni siquiera de uno de mis medios, sino que me da una extraordinaria lucidez, y lo hace en el terreno en que menos podía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealistamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Esto nos induce a creer que no se «aprende», sino que uno no hace más «re-aprender». De esta manera he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos. Y no habló únicamente de la *conciencia poética de las cosas*, que tan sólo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido. Las formas del lenguaje surrealista se adaptan todavía mejor al diálogo. En el diálogo hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que se lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente merced a aquel otro pensamiento, lo cual resulta bastante improbable. En realidad, la atención que presta el pensamiento segundo es de

carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar, generalmente desaprobar, con todos los respetos de que el hombre es capaz.

Este modo de hablar no permite abordar el fondo de la cuestión. Mi atención, fija en una invitación que no puedo rechazar sin incurrir en grosería, trata el pensamiento ajeno como si fuese un enemigo: en las conversaciones corrientes, el pensamiento fija y «conquista» casi siempre las palabras y las oraciones ajenas, de las que luego se servirá; el pensamiento me pone en situación de sacar partido de estas palabras y oraciones en la réplica, desvirtuándolas. Esto ocurre especialmente en ciertos estados mentales patológicos en los que las alteraciones sensoriales absorben toda la atención del enfermo, quien, al responder a las preguntas que se le formulan, se limita a apoderarse de la última palabra que ha oído, o de la última porción de una frase surrealista que ha dejado cierto rastro en su espíritu:

«¿Qué edad tiene usted?»—«Usted» (*Ecoismo*).

«¿Cómo se llama usted?»—“Cuarenta y cinco casas” (*Síndrome de Ganser o de las respuestas marginales*).

No hay ninguna conversación en la que no se dé cierto desorden. El esfuerzo en pro de la sociabilidad que las preside y la costumbre que de sostenerlas tenemos son los únicos factores que consiguen ocultarnos temporalmente ese hecho. Asimismo, la mayor debilidad de todo libro estriba en entrar constantemente en conflicto con el espíritu de sus mejores lectores, y al decir mejores quiero significar Los más exigentes. En el brevísimo diálogo que anteriormente he improvisado entre el médico y el enajenado, es, desde luego, este último quien lleva la mejor parte, ya que mediante sus respuestas domina la atención del médico; y además, no es él quien formula las preguntas. ¿Cabe afirmar que su pensamiento es el más fuerte de los dos, en aquel instante? Quizá. Al fin y al cabo, el paciente goza de la libertad de no tener en cuenca su nombre ni su edad. El surrealismo poético, al que consagro el presente estudio, se ha ocupado, hasta el momento actual, de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, al liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis, por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en

la medida de lo posible. En cuanto a la respuesta que solicitan debemos decir que, en principio, es totalmente indiferente en cuanto respecta al amor propio del que habla. Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu que escucha. Este es el modo en que se ofrecen las palabras y las imágenes en Los campos magnéticos, primera obra puramente surrealista, y especialmente en las páginas reunidas bajo el título común de «Barreras», en donde Soupault y yo nos comportamos como interlocutores imparciales.

El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que actúa sobre los espíritus como actúan los estupefacientes; al igual que éstos, crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso harto artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. El análisis de los misteriosos no puede faltar en el presente estudio, y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un vicio nuevo que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el hachís, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados.

1. Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar sus facultades».[15] Naturalmente, faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez «evocadas». Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina, «dos realidades distantes». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo. Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como:

> *Por el cauce del arroyo fluye una canción*
> o
> *El día se desplegó como un blanco mantel*
> o
> *El mundo regresa al interior de un saco*

comporten el menor grado de premeditación.

A mi juicio, es erróneo pretender que «él espíritu ha aprehendido las relaciones» entre dos realidades en él presentes. Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la

aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones,[16] la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquéllas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas; tal como lo entendemos. De lo contrario, sólo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar él fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de ratificación, la atmósfera surrealista, creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes. Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, él espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia, de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas te dejan el tiempo preciso para soplarse el fuego que arde en sus dedos.

Vive entonces en la más bella de las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche.

Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clarificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos; esencialmente quiero tan sólo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que condene el más alto grado

de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (cerrando bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrarío, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. He aquí unos cuantos ejemplos de imágenes correctas:

«Los rubíes de champaña».

LAUTRÉAMONT

«Bello como la ley de paralización del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no guarda la debida relación con la cantidad de moléculas “que su organismo produce».

LAUTRÉAMONT

«Una iglesia se alzaba sonora como una campana».

PHILIPPE SOUPAULT

«En el sueño de Rose Sélavy hay un enano salido de un pozo, que come pan por la noche».

ROBERT DESNOS

«Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata».

ANDRÉ BRETON

«Un poco a la izquierda, en mi divino firmamento, percibo —aunque sin duda es tan sólo un vapor de sangre y asesinatos— el brillante despintado de las perturbaciones de la libertad».

LOUIS ARAGON

En el interior del bosque incendiado
Frescos los leones se han quedado.

ROGER VITRAC

El color de las medias de una mujer no es obligatoriamente la imagen de sus usos, lo cual ha inducido a decir a un filósofo, cuyo nombre es inútil hacer constar «Los cefalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar el progreso».

1. Tanto si se quiere como si no, allí hay materia para satisfacer muchas necesidades del espíritu. Todas estas imágenes parecen atestiguar que el espíritu ha alcanzado la madurez suficiente para gozar de más satisfacciones que aquéllas que por lo general se le conceden. Este es el único medio de que dispone para sacar partido de la cantidad ideal de acontecimientos de que está preñado.[17]

Estas imágenes le dan la medida de su normal disipación y de los inconvenientes que ésta le comporta. No es malo que estas imágenes acaben por desconcertar al espíritu, ya que desconcertarle equivale a situarle ante un camino errado. Las frases que he citado contribuyen grandemente a ello. Pero el espíritu que sabe saborearlas obtiene de ellas la certidumbre de hallarse en el *buen camino*, el espíritu, por sí mismo, jamás se declarará culpable de emplear sutilezas idiomáticas; nada tiene que temer, por cuanto, además, se fortifica con la búsqueda total.

2. El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. Al espíritu le ocurre un poco lo mismo que aquél que, próximo a morir ahogado, repasa, en menos de un minuto, su vida entera, en todos sus agobiantes detalles. Habrá quien diga que esto no es demasiado incitante. Pero no me interesa en absoluto incitar a quienes tal digan. De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y en consecuencia, de *despiste*, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; esa infancia tras la cual el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la posesión eficaz y sin azares de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror preciso. Gracias a Dios, tan sólo se trata del Purgatorio. Se atraviesan, sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan *paisajes peligrosos*. Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia, debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido. Ahí están los «elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores» cuyo encuentro nos hacía temblar de miedo, a Soupault y a mí; ahí está el «pez soluble» que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, yo soy el

pez soluble, yo nací bajo el signo de Piscis, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inestables.

3. No creo en la posibilidad de la próxima aparición de un pontífice surrealista. Las características comunes a todos los textos del género, entre ellos los que acabo de citar, así como muchos otros que por sí solos no podrían proporcionar un riguroso desglose analítico lógico y gramatical, no impiden una cierta evolución de la prosa surrealista, al paso del tiempo. Prueba irrefragable de ello son las historietas que vienen a continuación, en este mismo volumen,[18] historietas escritas después de gran cantidad de ensayos a cuya elaboración me entregué con la finalidad antedicha, durante cinco años, y que tengo la debilidad de juzgar, en su mayoría, extremadamente desordenadas. No estimo que esas historietas sean, en virtud de lo que de ellas he expresado, ni más ni menos capaces de poner de relieve ante el lector los beneficios que la aportación surrealista puede proporcionar a su conciencia.

Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

POÈME

Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan

Les plus belles pailles
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS

dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable

Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu

le café
prêche pour son saint
L'ARTISAN QUODITIEN DE VOTRE BEAUTÉ

MADAME,

une paire

de bas de soie

n'est pas

Un saut dans le vide

UN CERF

L'Amour d'abord

Tout pourrait s'arranger si bien

PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez

Le feu qui couve

LA PRIÈRE

Du beau temps

Sachez que

Les rayons ultra-violets

ont terminé leur tâche

Courte et bonne

Y se podrían dar muchos más ejemplos. También el teatro, la filosofía, la ciencia, la crítica, conseguirían volver a encontrarse a sí mismos. Debo apresurarme a añadir que las futuras *técnicas* surrealistas no me interesan.

Yo he dado a entender con suficiente claridad que las aplicaciones del surrealismo a la acción me parecen poseer una importancia muy diferente.[19]

Ciertamente, no creo en el valor profético de la palabra surrealista. «Mis palabras son palabras de oráculo».[20] Sí, *en la medida que yo quiera*, porque ¿acaso no se es oráculo ante uno mismo?[21] La piedad de los hombres no me engaña. La voz surrealista que estremeció a Cumas, Dodona y Delfos es la misma que dicta mis discursos menos iracundos. Mi *tiempo* no puede ser el suyo, ¿y por qué ha de ayudarme esta voz a resolver el infantil problema de mi destino? Por desgracia, parezco actuar en un mundo en el que, para llegar a tener en cuenta sus sugerencias, estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes; unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases. Este mundo en el que yo sufro lo que sufro (mejor será que no lo sepáis), este mundo moderno, este mundo, en fin…, ¡diabólico! Bueno, pues ¿qué queréis que yo haga en él? La voz surrealista quizá se extinga, no puedo yo contar mis desapariciones. Yo no podré estar presente, ni siquiera un poco, en el maravilloso descuento de mis años y días. Seré como Nijinski, a quien el año pasado llevaron a los Ballets Rusos, y no pudo comprender qué clase de espectáculo era aquel al que asistía. Quedaré solo, muy solo en mi, indiferente a todos los ballets del mundo. Os doy todo lo que he hecho y todo lo que no he hecho.

Y, desde entonces, siento unos grandes deseos de contemplar con indulgencia los sueños científicos que, a fin de cuentas, tan indecorosos son desde todos los puntos de vista. ¿La telegrafía sin hilos? Bien. ¿La sífilis? Igual rae da. ¿La fotografía? Nada tengo que oponer. ¿El cine? ¡Vivan las salas oscuras! ¿La guerra? ¡Qué risa! ¿El teléfono? ¡Diga! ¿La juventud? ¡Encantadores cabellos blancos! Intentad hacerme decir «gracias»: «Gracias». Gracias… Si el vulgo tiene en gran estima eso que, propiamente hablando, se denomina investigaciones de laboratorio, se debe a que gracias a ellas se ha conseguido construir una máquina o descubrir un suero en los que el vulgo se cree directamente interesado. No duda ni por un instante que con ello se ha querido mejorar su suerte. No sé con exactitud cuál es el ideal de los sabios con tendencias humanitarias, pero me parece que de él no forma parte una gran cantidad de bondad. Entendámonos, hablo de los verdaderos sabios, no de los vulgarizadores de cualquier tipo, en posesión de un titulo. En este terreno, como en cualquier otro, creo en la pura alegría surrealista del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere, y, a lo largo de cualquier camino que no sea *razonable*, llega a donde puede. Puedo confesar tranquilamente que me es absolutamente indiferente la imagen que el hombre en cuestión juzgue oportuno utilizar para

seguir su camino, imagen que quizá le procure la pública estimación. Tampoco me importa el material del que necesariamente tendrá que proveerse: sus tubos de vidrio o sus plumas metálicas… En cuanto al método de tal hombre lo considero tan bueno como el mío. He visto en plena actuación al descubridor del reflejo cutáneo plantar; no hacía más que experimentar sin tregua en los sujetos objeto de su estudio, no era un «examen», ni mucho menos, lo que hacía; *resultaba evidente que había dejado de fiarse de todo género de planes*. De vez en cuando formulaba una observación, con, aire de lejanía, sin abandonar por ello su aguja, mientras que su martillo actuaba constantemente. Encargó a otros la trivial tarea de tratar a los enfermos. Se entregó por entero a su sagrada fiebre.

El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Al contrario, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los «racimos» en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son a este respecto profundamente sintomáticos. Este mundo está tan sólo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descollantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el «rayo invisible» que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. «Deja ya de temblar, cuerpo». Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como su fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

ANDRÉ BRETON

Cubismo[*]

La pintura cubista

I

Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad tienen bajo sí a la naturaleza domada.

Inútilmente se cubre el arco iris, las estaciones tiemblan, las muchedumbres corren hacia la muerte, la ciencia deshace y recompone lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras fugaces imágenes se repiten o resucitan su inconsciencia, y los colores, los olores, los rumores que impresionan nuestros sentidos nos sorprenden, para desaparecer después en la naturaleza.

Este fenómeno de belleza no es eterno. Sabemos que nuestro espíritu no tuvo principio y que nunca cesará, pero, ante todo, nos formamos el concepto de la creación y del fin del mundo.

Sin embargo, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, la ola o los hombres.

Nos acostumbramos pronto a la esclavitud del misterio, que termina por crear dulces placeres.

Dejamos a los obreros gobernar el universo, y los jardineros tienen menos respeto por la naturaleza que los artistas.

Ya es hora de ser sus amos.

La buena voluntad no garantiza en absoluto la victoria.

De este lado de la eternidad danzan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su pésima disciplina.

La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes clásicas flamean radiantes.

La llama tiene la pureza que no soporta nada extraño y transforma cruelmente en sí misma lo que toca.

También tiene esa unidad mágica por la cual, si se la divide, cada llamita es semejante a la llama única.

Finalmente, tiene la verdad sublime de la luz que nadie puede negar.

Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza en oposición a las fuerzas naturales.

Ella es el olvido después del estudio. Y para que un artista puro muriera no deberían haber existido todos los de los siglos pasados.

La pintura se purifica en occidente con aquella lógica ideal que los pintores antiguos transmitieron a los nuevos como si les diesen la vida.

Y esto es todo.

El hombre vive en el placer, otro en el dolor, algunos malbaratan la herencia, otros se hacen ricos, y otros, finalmente, no tienen más que la vida.

Y esto es todo.

No se puede llevar, consigo a todas partes el cadáver de nuestro propio padre.

Se le abandona en compañía de los otros muertos. Se le recuerda, se le llora, se habla de él con admiración.

Y, si nos toca llegar a ser padres, no debemos esperar que uno de nuestros hijos vaya a desdoblarse por la vida de nuestro cadáver.

Pero en vano nuestros pies se levantan del suelo que guarda los muertos.

Estimar la pureza es bautizar el instinto, humanizar el arte y divinizar la personalidad.

La raíz, el tallo, la flor de lis muestran la progresión de la pureza hasta, su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones surgen de este poder luminoso que construye a su voluntad.

Nosotros no conocemos todos los colores y cada hombre los inventa nuevos.

Pero el pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad.

Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el presente y el futuro.

El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.

Entonces nada fugitivo nos arrastrará al azar.

No volveremos atrás bruscamente.

Libres espectadores, no abandonaremos nuestra vida por nuestra curiosidad.

Los contrabandistas de las formas no defraudarán nuestras estatuas de sal ante la aduana de la razón.

No vagaremos por el porvenir desconocido, que, separado de la eternidad, no es más que una palabra destinada a tentar al hombre.

No nos extenuaremos por aferrar el presente demasiado fugaz. Este no puede significar para el artista más que la máscara de la muerte: la moda.

El cuadro existirá ineluctablemente.

La visión será entera, completa, y su infinito, en lugar de señalar una imperfección, sólo hará remontarse la relación de una nueva criatura con un nuevo creador, y nada más.

Sin lo cual no habrá unidad, y las relaciones entre los distintos puntos del lienzo con diferentes temperamentos, con diferentes objetos, con diferentes luces, no mostrarán mas que una multiplicidad de desemejanzas sin armonía.

Porque si puede haber un número infinito de criaturas que testimonia cada una por su propio creador, sin que ninguna ocupe el espacio de las que coexisten, es imposible concebirlas simultáneamente y su muerte proviene de su superposición, de su mescolanza, de su amor.

Cada divinidad crea a su propia imagen: así también los pintores.

Sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza.

La pureza y la unidad nada cuentan sin la verdad que no se puede comparar con la realidad, ya que siempre es la misma, al margen de rodas las fuerzas naturales que se esfuerzan por mantenernos en el orden fatal en el que no somos más que animales.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren hacerse inhumanos.

Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en ningún lugar en la naturaleza.

Son la verdad y, fuera de ellas, no conocemos ninguna realidad.

Pero nunca se descubrirá la realidad de una vez para siempre. La verdad será siempre nueva. Si no, no sería más que un sistema más mísero que la naturaleza.

En este caso, la deplorable verdad, cada día más lejana, menos clara, menos real, reduciría la pintura al estado de escritura plástica, destinada solamente a facilitar las relaciones entre gentes de la misma raza.

Hoy encontraremos pronto la máquina para reproducir tales signos, sin significado.

II

Muchos pintores nuevos no pintan más que cuadros en los que no hay un auténtico tema.

Los títulos que hay en los catálogos desempeñan la función de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Así como existen Legros que son delgadísimos, y Leblonds que son muy morenos, he visto lienzos llamados *Soledad* llenos de figuras.

En estos casos aún se admite, a veces, usar palabras vagamente significativas como «Retrato», «Paisaje», «Naturaleza muerta», pero muchos jóvenes artistas-pintores no emplean más que el vocablo genérico de «Pintura».

Estos pintores, si observan la naturaleza, ya no la imitan y se dedican cuidadosamente a la representación de las escenas naturales observadas y reconstruidas mediante el estudio.

La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que él imagina sin descubrirla.

El tema ya no cuenta, o apenas cuenta. En general, el arte moderno rechaza, la mayor parte de los medias empleados por los grandes artistas pasados por agradar.

Si el fin de la pintura es siempre, como lo fue en un tiempo, el placer de la vista, ahora se pide el amante del arte que encuentre un placer diverso del que le puede procurar, igualmente bien, el espectáculo de las cosas naturales.

Nos encaminamos así hacia un arte completamente nuevo que será para la pintura, tal como fue considerada hasta ahora, lo que la música es para la literatura.

Será pintura pura, como la música es literatura pura.

El aficionado a la música experimenta, al escuchar un concierto, una alegría distinta de cuando escucha los ruidos naturales, como el murmullo de un arroyuelo, el mugido de un torrente, el silbido del viento en el bosque o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética.

Del mismo modo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces contrastantes.

Es conocida la anécdota de Apeles y de Protógenes que nos relata Plinio.

Muestra claramente el placer estético que resulta sólo de esta construcción contrastante de la que he hablado.

Apeles llega un día a la isla de Rodas para ver los trabajos de Protógenes, que vivía allí. Este no estaba en su taller cuando Apeles llegó.

Una vieja cuidaba una tela lista para ser pintada. Apeles, en lugar de escribir su nombre, trazó sobre la cela una línea tan delicada como jamás podía verse algo más logrado.

A su regreso, Protógenes la vio y reconoció la mano de Apeles, y trazó sobre ella otra linea de distinto color y más fina, de modo que parecían tres.

Apeles regresó al día siguiente sin hallar al que buscaba, y la finura de la línea que trazó ese día hizo desesperar a Protógenes.

Aquella pintura provocó por mucho tiempo la admiración de los entendidos, que la miraban con tanto placer como si, en lugar de mostrar unos trazos casi invisibles, representase dioses y diosas.

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas de vanguardia tienen como objetivo secreto hacer pintura pura.

Es un arte plástico completamente nuevo.

Apenas está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como querría ser.

La mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin conocerlas, pero aún no han abandonado la naturaleza que interrogan pacientemente para que les enseñe el camino de la vida.

Picasso estudia un objeto como un cirujano diseca un cadáver.

Este arte puro, aun si logra liberarse completamente de la antigua pintura, no provocará necesariamente su desaparición, como el desarrollo de la música no ha provocado la desaparición de los distintos géneros literarios; como la aspereza del tabaco no ha sustituido el sabor de los alimentos.

III

A los nuevos artistas-pintores se les han reprochado vivamente sus preocupaciones geométricas.

Sin embargo, las figuras de la geometría son la base del dibujo.

La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ánimo de los grandes artistas.

Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras.

Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor.

Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión.

Así, tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado.

Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos. Les da en la obra las justas proporciones, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto sentido mecánico las destruye sin tregua.

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de la perfección.

El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo.

Nietzsche ya había adivinado la posibilidad de un arte semejante.

«¡Oh, divino Dionisos! ¿Por qué me tiras de las orejas? —pregunta Ariadna a su filosófico amante en uno de los célebres diálogos en la *Isla de Naxos*—. En tus orejas veo algo agradable, Ariadna; ¿Por qué no las tienes más largas todavía?».

Cuando Nietzsche refiere esta anécdota, hace, en boca de Dionisos, el proceso al arte griego.

Añadamos que esta abstracción, «la cuarta dimensión», no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas que se interesaron por las esculturas egipcias, negras y oceánicas, y meditaron obras científicas con las esperanzas puestas en un arte sublime; hoy ya no se da esta expresión utópica, que había que poner de relieve y explicar, sino un interés en cierto modo histórico.

IV

Al querer alcanzar proporciones ideales, no contentándose con las humanas, los jóvenes pintores nos ofrecen obras más cerebrales que sensuales. Cada vez se alejan más del antiguo arte de ilusiones ópticas y de proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas.

Por esto, el arte actual, aun no siendo la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta muchos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres.

Sin los poetas y los artistas, los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una rapidez vertiginosa.

El orden que aparece en la naturaleza, y que no es más que efecto del arte, se desvanecería rápidamente.

Todo se desharía en el caos.

Ya no habría estaciones, ni civilización, ni pensamiento, ni humanidad, ni siquiera vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan, de común acuerdo, el carácter de su época, y el porvenir se conforme dócilmente a su idea.

La estructura general de una momia es semejante a las figuras trazadas por los artistas egipcios y, sin embargo, éstos eran muy distintos los unos de los otros. Pero se conformaron al arte de su época.

El carácter propio del arte, la nueva función social es crear esta ilusión: el tipo.

¡Sólo Dios sabe cuánto se han burlado de los cuadros de Manet y de Renoir! Pues bien, basta echar un vistazo a las fotografías de la época para darse cuenta de que personas y cosas se conforman totalmente a las imágenes de estos pintores.

Esta ilusión me parece totalmente natural, ya que las obras de arre son lo más rotundo que produce una época desde el punto de vista de la forma.

Esa energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época.

Así, los que se burlan de los nuevos pintores, se mofan de la propia figura, ya que la humanidad del futuro se figurará la humanidad de hoy según la representación que los artistas del arte más vivo, es decir más nuevo, hayan dejado de ella.

No me digáis que hay hoy pintores en los que la humanidad puede reconocerse pintada a su imagen.

Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras de arte más vigorosas, más expresivas, más típicas.

Las muñecas nacieron de un arte popular y siempre parecen inspirarse en las obras de un gran arte de la misma época.

Es una verdad fácil de comprobar.

Y, sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en las tiendas hada el 1880 se fabricaron con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta de ello.

Sin embargo, esto significa que el arte de Renoir era lo bastante vigoroso, lo bastante vital para imponerse a nuestros sentidos, mientras que al gran público de la época en que él comenzaba sus concepciones éstas le parecían otros tantos absurdos y locuras.

VI

Se ha considerado a veces, y en particular a propósito de los artistaspintores más recientes, la posibilidad de una mistificación o de un error colectivo.

Ahora bien, no se conoce en toda la historia del arte una sola mistificación y ni siquiera un error artístico que se hayan generalizado.

Hay ejemplos aislados de mistificación y de error, pero los elementos convencionales de que se componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que no pueden darse casos colectivos.

Si la nueva escuela de pintura nos presentase; uno, sería un acontecimiento tan extraordinario que habría que considerarlo un milagro.

Concebir un caso de este tipo sería como pensar que en una nación todos los niños nacieran, de repente, sin cabeza, sin una pierna o sin un brazo, concepción evidentemente absurda.

No hay errores ni mistificaciones colectivas en el arte; no hay más que diversas épocas y diversas escuelas artísticas.

Si el fin que cada una de ellas persigue no es igualmente elevado, igualmente puro, todas son del mismo modo respetables, y, según las ideas que nos hagamos de la belleza, coda escuela de arte es sucesivamente admirada, despreciada y nuevamente admirada.

VII

La moderna escuela de pintura lleva el hombre de cubismo. Le fue dado despectivamente en el otoño de 1908 por Henri Matisse, que acababa de ver un cuadro con casas, cuya apariencia cúbica le había impresionado fuertemente.

Esta nueva estética se fue elaborando primeramente en el espíritu de André Derain, pero las obras más importantes y más audaces que produjo fueron las de un gran artista al que también hay que considerar como un fundador: Pablo Picasso.

Sus invenciones, apoyadas por el buen sentido de Georges Braque, que expuso en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se hallaron formuladas en los estudios de Jean Metzinger, que expuso el primer retrato cubista (el mío) en el Salón de los Independientes de 1910, y que, además, hizo admitir ese mismo año obras cubistas por el jurado del Salón de Otoño.

También en 1910 aparecieron en los Independientes cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin y de Le Fauconnier, que correspondían a la misma escuela.

La primera exposición colectiva del cubismo, cuyos seguidores eran cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde la Sala 41, reservada a los cubistas, provocó una profunda impresión.

Allí se podían ver obras sabias y sugestivas de Jean Metzinger, paisajes. *El hombre desnudo* y *La mujer de los flocs*, de Albert Gleizes; el *Retrato de Madame Fernande X* y *Las muchachas*, de Marie Laurencin; *La torre*, de Robert Delaunay, *La abundancia*, de Le Fauconnier, y los *Desnudos en un paisaje*, de Fernand Léger.

La primera manifestación de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas ese mismo año; en el prólogo al catálogo de aquella exposición yo acepté, en nombre de los expositores, los términos cubismo y cubista.

A finales de 1911, la exposición de los cubistas en el Salón de Otoño tuvo una gran repercusión; no se escatimaron las burlas ni a Gleizes (*La caza*,

Retrato de Jacques Nayral), ni a Metzinger (*La mujer de la cuchara*), ni a Fernand Léger. A estos artistas se había unido otro pintor, Marcel Duchamp, y un escultor-arquitecto, Duchamp-Villon.

Se celebraron otras exposiciones colectivas en noviembre de 1911 en la galería de Arte Contemporáneo, rue Tronchet de París; en 1912, en el Salón de los Independientes, a la que se sumó Juan Gris; en mayo, en España, donde Barcelona acoge con entusiasmo a los jóvenes franceses; finalmente, en junio, en Ruán, una exposición organizada por la sociedad de Artistas Normandos, y que hay que recordar por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela. (*Nota escrita en septiembre de 1912*).

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, *cubicar*.

No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad-vista, a menos de simularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se han manifestado actualmente en el cubismo tal como yo lo he analizado. Dos de ellas son paralelas y puras.

El *cubismo científico* es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento.

Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior. No es preciso ser culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.

El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas derivaba del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico.

Los pintores que pertenecen a esta tendencia son: Picasso, cuyo arte luminoso se relaciona también con la otra corriente pura de cubismo; Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, la señorita Laurencin y Juan Gris.

El *cubismo físico*, que es el arte de pintar composiciones con elementos extraídos en su mayor parte de la realidad visual.

Sin embargo, este arte depende del cubismo en su disciplina constructiva. Tiene un gran porvenir como pintura de historia. Su función social está bien delineada, pero no es arte puro. En él se confunde el tema con las imágenes.

El pintor físico que creó esta tendencia es Le Fauconnier.

El *cubismo órfico* es la otra importante tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad.

Las obras de los artistas órficos deben ofrecer simultáneamente un placer estético puro, una construcción que impresione los sentidos y un significado sublime, es decir, el tema.

Es arte puro.

La luz de las obras de Picasso contiene este arte, que, por su parre, Robert Delaunay inventa y al que tienden también Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.

El *cubismo instintivo*, arte de pintar nuevos cuadros, inspirados no en la realidad visual, sino en la sugerida al artista por el instinto y por la intuición, tiende, desde hace bastante tiempo, al orfismo.

A los artistas instintivos les falta lucidez y un credo artístico; el cubismo abarca un gran número de ellos.

Nacido del impresionismo francés, este movimiento se difunde actualmente por toda Europa.

Los últimos cuadros de Cézanne y sus acuarelas se relacionan con el cubismo, pero Courbet es el padre de los nuevos pintores y André Derain, del cual volveré a hablar un día, fue el mayor de sus hijos predilectos, ya que lo encontramos en el origen del movimiento de los *fauves*, que fue una especie de preludio del cubismo, y también en el origen de este gran movimiento subjetivo; pero sería demasiado difícil escribir bien ahora de un hombre que, voluntariamente, se mantiene al margen de todo y de todos.

Creo que la moderna escuela de pintura es la más audaz que nunca haya existido. Ha planteado el problema de la belleza en sí. Quiere imaginarse lo bello liberada del placer que el hombre procura al hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo se había atrevido a ello.

Los nuevos artistas quieren una belleza ideal que ya no sea sólo expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo, en la medida en que éste se ha humanizado en la luz.

El arte contemporáneo reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que supera en este sentido a todo lo que había sido concebido

por los artistas de nuestro tiempo.

Ardiente en la búsqueda de la belleza, es noble y enérgico, y la realidad que nos descubre es maravillosamente clara.

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.

G. APOLLINAIRE

Futurismo[*]

Fundación y Manifiesto del futurismo

Habíamos velado toda la noche —mis amigos y yo— bajo lámparas de mezquita de cúpulas de bronce calado, estrelladas como nuestras almas, pues como ellas estaban irradiadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos pisoteado largamente sobre opulentas alfombras orientales nuestra atávica galbana, discutiendo ante las fronteras extremas de la lógica y ennegreciendo mucho papel con frenéticas escrituras.

Un inmenso orgullo henchía nuestros pechos, pues nos sentíamos los únicos, en esa hora, que estaban despiertos y erguidos, como faros soberbios y como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas, que nos observaban desde sus celestes campamentos. Solos con los fogoneros que se agitan ante los hornos infernales de los grandes barcos, solos con los negros fantasmas que hurgan en las panzas candentes de las locomotoras lanzadas en loca carreta, solos con los borrachos trastabilleantes con un inseguro batir de alas a lo largo de los muros.

De repente, nos sobresaltamos al oír el ruido formidable de los enormes tranvías de dos pisos, que pasaban brincando, resplandecientes de luces multicolores, como los pueblos en fiesta que el Po desbordado sacude y desarraiga de repente para arrastrarlos hasta el mar sobre las cascadas y a través de los remolinos de un diluvio.

Luego el silencio se hizo más profundó. Pero, mientras escuchábamos el extenuado borboteo de plegarias del viejo canal y el crujir del hueso de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmeda verdura, de súbito oímos rugir bajo las ventanas los automóviles famélicos.

> «¡Vamos! —dije yo—. ¡Vamos, amigos! Finalmente, la mitología y el ideal místico han sido superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar a los primeros ángeles!… ¡Habrá que sacudir las puertas de la vida para probar sus goznes y sus cerrojos!… ¡Partamos! ¡He aquí, sobre la tierra, la primerísima aurora! ¡No hay nada que iguale el esplendor de la roja espada del sol, que brilla por primera vez en nuestras tinieblas milenarias!».

Nos acercamos a las tres fieras resoplantes para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me recosté en mi automóvil como un cadáver en el ataúd,

pero en seguida resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago.

La furibunda escoba de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos lanzó a través de las calles, escarpadas y profundas como lechos de torrentes. Aquí y allá, una lámpara enferma tras los cristales de una ventana nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos perecederos.

Yo grité: «¡El olfato. A las fieras les basta con el olfato!».

Y nosotros, como jóvenes leones, seguíamos a la Muerte de pelaje negro y manchado de pálidas cruces que corría por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante.

Y, sin embargo, no teníamos una Amante ideal que irguiera hasta las nubes su sublime figura, ni una Reina cruel a la que ofrendar nuestros despojos, retorcidos a guisa de anillos bizantinos. Nada para querer morir, sino el deseo de liberarnos finalmente de nuestro valor demasiado pesado.

Y corríamos, aplastando en los umbrales de las casas a los perros guardianes que se redondeaban bajo nuestros neumáticos hirvientes, como cuellos almidonados bajo la plancha. La Muerte, domesticada, se me adelantaba en cada curva para tenderme su garra con gracia y, de vez en cuando, se echaba al suelo con un ruido de mandíbulas estridentes, lanzándome desde cada charco miradas aterciopeladas y acariciadoras.

> «¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible cascara, y lancémonos como frutos sazonados de orgullo dentro de la boca inmensa y torcida del viento! […] ¡Démonos en pasto a lo Ignoto, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos de lo Absurdo!».

Apenas había pronunciado estas palabras, cuando bruscamente me di media vuelta, con la misma ebriedad loca de los perros que quieren morderse el rabo, y he aquí que, de repente, vinieron a mi encuentro dos ciclistas, que me disputaron la razón, ambos persuasivos y, sin embargo, contradictorios. Su estúpido dilema discutía mi territorio… ¡Qué lata!… Seguí y por el disgusto me arrojé con las ruedas al aire en un foso…

¡Oh! ¡Foso materno, casi lleno de agua fangosa! ¡Hermoso foso de botica! Degusté ávidamente tu cieno fortificante, que me trajo a la memoria la santa mama negra de mi nodriza sudanesa… Cuando me alcé —andrajo sucio y maloliente— de debajo del coche volcado, me sentí atravesar el corazón, deliciosamente, por el hierro ardiente de la alegría.

Una muchedumbre de pescadores armados de cañas de pescar y de naturalistas gotosos se alborotaba ya en torno al prodigio. Con cuidado paciente y meticuloso, aquella gente montó altos armazones y enormes redes de hierro para pescar mi automóvil, semejante a un gran tiburón varado. El

coche salió lentamente del foso, abandonando en el fondo, como escamas, su pesada carrocería de sentido común y sus mórbidos enguatados de comodidad.

Creían que estaba muerto, mi hermoso tiburón, pero una caricia mía fue suficiente para reanimarlo, y ¡helo aquí resucitado, helo aquí corriendo de nuevo sobre sus poderosas aletas!

Entonces, con el rostro cubierto del buen fango de los talleres —empaste de escorias metálicas, de sudores inútiles, de hollines celestes—, nosotros, contusos y con los brazos vendados, dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivos de la tierra:

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

2. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carretas con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo…, un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

5. Nosotros queremos cantar al hombre que surja el volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, ella también lanzada a la carrera, en el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.

7. Ya no hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.

8. ¡Nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos!… ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya

vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.

11. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.

Desde Italia lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el que fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de buhoneros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables.

Museos: ¡Cementerios!… Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Que se vaya a ellos en peregrinación una vez al año, como se va al camposanto en el día de los difuntos…, os lo concedo. Que una vez al año se deposite un homenaje de flores a los pies de la Gioconda, os lo concedo… Pero no admito que se lleven cotidianamente a pasear por los museos nuestras

tristezas, nuestro frágil valor, nuestra morbosa inquietud. ¿Para qué querer envenenarnos? ¿Para qué querernos pudrir?

¿Y qué otra cosa se puede ver en un viejo cuadro sino la fatigosa contorsión del artista, que se esforzó por romper las insuperables barreras opuestas a su deseo de expresar enteramente su sueño?… Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos gestos de creación y de acción.

¿Queréis malgastar todas vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado; de la cual salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En verdad yo os declaro que la visita cotidiana de los museos, bibliotecas y academias (cementerios de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos tronchados…) es para los artistas igualmente dañina que la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y de voluntad ambiciosa. Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, sea: el admirable pasado es, tal vez, un bálsamo para sus males, pues para ellos el porvenir está cerrado… Pero nosotros no queremos saber nada del pasado. ¡Nosotros, los jóvenes fuertes y *futuristas*!

¡Vengan, pues, los alegres incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!… ¡Vamos! ¡Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!… ¡Oh, qué alegría ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas en esas aguas, las viejas telas gloriosas!… ¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos, y destruid, destruid sin piedad las ciudades veneradas!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años: así pues, nos queda, por lo menos, una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más valiosos nos arrojen a la papelera como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!

Nuestros sucesores vendrán contra nosotros; vendrán de lejos, de todas partes, danzando sobre la cadencia, alada de sus primeros cantos, alargando sus dedos ganchudos de depredadores, y olfateando como perros a las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero nosotros no estaremos allí… Ellos nos encontrarán, al fin —una noche de invierno— en campo abierto, bajo una triste tejavana tamborileada por una lluvia monótona, y nos verán acurrucados junto a nuestros aeroplanos

trepidantes y en el acto de calentarnos las manos en el fuego mezquino que darán nuestros libros de hoy, llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Alborotarán a nuestro alrededor, jadeando de angustia y de despecho, y todos, exasperados por nuestra soberbia e infatigable osadía, se nos echarán encima para matarnos, impulsados por un odio tanto más implacable cuanto más ebrios estén sus corazones de admiración por nosotros.

La fuerte y sana Injusticia estallará radiante en sus ojos. ¡En efecto, el arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años; sin embargo, nosotros ya liemos despilfarrado tesoros, mil tesoros de fuera, de amor, de audacia, de astucia y de ruda voluntad; los hemos desperdiciado con impaciencia, con furia, sin contar, sin vacilar jamás, sin jamás descansar, hasta el último aliento… ¡Miradnos! ¡Todavía no estamos exhaustos! ¡Nuestros corazones no sienten ninguna fatiga porque se alimentan de fuego, de odio y de velocidad!… ¿Os asombráis?… ¡Es lógico, porque vosotros ni siquiera os acordáis de haber vivido! ¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

¿Nos ponéis objeciones?… ¡Basta! ¡Basta! Las conocemos… ¡Hemos comprendido!… Nuestra bella y mendaz inteligencia nos confirma que nosotros somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. ¡Tal ves!… ¡Así sea!… ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!… ¡Ay de quien repita estas palabras infames!… ¡Levantad la cabeza!…

¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro feto a las estrellas!

F. T. MARINETTI

Manifiesto de los pintores futuristas

¡A los artistas jóvenes de Italia!

El grito de rebelión que lanzamos, asociando nuestros ideales a los de los poetas futuristas, no parte de una capillita estética, sino que expresa el violenta deseo que hierve hoy en las venas de todo artista creador.

Nosotros queremos combatir encarnizadamente la religión fanática, inconsciente y snob del pasado, alimentada por la existencia nefasta de los museos. Nos rebelamos contra la supina admiración de las viejas telas, de las viejas estatuas, de los objetos viejos y contra el entusiasmo por todo lo que

está carcomido, sucio, corroído por el tiempo, y juzgamos injusto y delictivo el habitual desdén por todo lo que es joven, nuevo y palpitante de vida.

¡Compañeros! Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro.

Nosotros estamos asqueados de la pereza vil que, desde el siglo XVI, hace vivir a nuestros artistas de una incesante explotación de las glorias antiguas.

Para los demás pueblos Italia sigue siendo una tierra de muertos, una inmensa Pompeya blanquecía de sepulcros. Pero Italia tenace, y a su resurgimiento político sigue el resurgimiento intelectual. En el país de los analfabetos se multiplican las escuelas: en el país del *dolce far niente* rugen ya innumerables fábricas: en el país de la estética tradicional alzan el vuelo inspiraciones fulgurantes de novedad.

Sólo es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda. Así como nuestros antepasados hallaron materia de arte en la atmósfera religiosa que dominaba sus almas, nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que abraza la Tierra, en los transatlánticos, en los acorazados, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes submarinos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido. ¿Y podemos permanecer insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales, a la psicología novísima del noctambulismo, a las figuras febriles del vividor, de la cocotte, del apache y del alcoholizado?

Como queremos contribuir a la necesaria renovación de todas las expresiones de arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos los artistas y a todas las instituciones, siguen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral.

¡Denunciamos al desprecio de los jóvenes a toda esa canalla inconsciente que en Roma aplaude un nauseabundo reflorecimiento de clasicismo reblandecido; que en Florencia exalta a neuróticos cultivadores de un arcaísmo hermafrodita; que en Milán remunera una pedestre y ciega manualidad cuarentayochesca; que en Turín alaba una pintura de funcionarios gubernativos jubilados, y que en Venecia glorifica a una farragosa pátina de alquimistas fosilizados! En suma, nos alzamos contra la superficie, la trivialidad y la facilonería hortera y perdularia que hacen profundamente despreciable a la mayor parte de los artistas *respetados* de cada región de Italia.

¡Fuera, pues, restauradores vendidos de viejas costras! ¡Fuera, arqueólogos atacados de necrología crónica! ¡Fuera, críticos complacientes y proxenetas! ¡Fuera, academias gotosas, profesores borrachos e ignorantes! ¡Fuera!

Preguntad a estos sacerdotes del culto verdadero, a estos depositarios de las leyes estéticas, dónde están hoy las obras de Giovanni Segantini: preguntadles por qué las comisiones oficiales no se dan cuenta de la existencia de Gaetano Previati; preguntadles dónde se aprecia la escultura de Medardo Rosso… ¿Y quién se preocupa de pensar en los artistas que no llevan veinte años de luchas y de sufrimientos, pero que, a pesar de ello, van preparando obras destinadas a honrar a la patria?

¡Tienen muy otros intereses que defender los críticos pagados! ¡Las exposiciones, los concursos, la crítica superficial y nunca desinteresada condenan el arte italiano a la ignominia de una auténtica prostitución!

¿Y qué decir de los *especialistas*? ¡Vamos! ¡Acabemos con los Retratistas, con los Pintores de interiores, con los Laguistas, con los Montañistas!… ¡Ya hemos soportado bastante a todos estos impotentes pintores domingueros!

¡Acabemos con los desfigurado res de mármoles que atestan las plazas y profanan los cementerios! ¡Acabemos con la arquitectura comercial de los contratistas de cemento armado! ¡Acabemos con los decoradores de perra gorda, con los falsificadores de cerámicas, con los cartelistas vendidos y con los ilustradores torpes y chapuceros!

He aquí nuestras CONCLUSIONES claras:

Con esta entusiasta adhesión al futurismo, nosotros queremos:

1. Destruir el culto del pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico.
2. Despreciar profundamente toda forma de imitación.
3. Exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima.
4. Sacar valor y orgullo de la fácil tacha de locura con que se azota y amordaza a los innovadores.
5. Considerar a los críticos de arte como inútiles y dañinos.
6. Rebelarnos contra la tiranía de las palabras ARMONÍA Y BUEN GUSTO, expresiones demasiado elásticas, con las que fácilmente se podría demoler la obra de Rembrand, de Goya y de Rodin.

7. Barrer del campo ideal del arte todos los motivos y todos los temas ya explotados.

8. Representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa.

¡Entiérrese a los muertos en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Quede libre de momias el umbral del futuro! ¡Paso a los jóvenes, a los violentos, a los temerarios!

Pintor: UMBERTO BOCCIONI (Milán)
Pintor: CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milán)
Pintor: LUIGI RUSSOLO (Milán)
Pintor: GIACOMO BALLA (Milán)
Pintor: GINO SEVERINI (París)

La pintura futurista: Manifiesto técnico

En el primer manifiesto que lanzamos el 8 de marzo de 1910 desde el escenario del Politeama Chiatella de Turín, expresamos nuestro profundo asco, nuestro orgulloso desprecio y nuestra alegre rebelión contra la vulgaridad, contra la mediocridad y contra el culto fanático y snob de lo antiguo, que sofocan el Arte de nuestro país.

Entonces nos ocupábamos de las relaciones que existen entre nosotros y la sociedad. Hoy, en cambio, con este segundo manifiesto, nos alejamos resueltamente de toda consideración relativa y nos alzamos a las más altas expresiones de lo absoluto pictórico.

¡Nuestra ansia de verdad ya no puede ser apagada por la Forma ni por el Color tradicionales!

Para nosotros, el gesto ya no será un *momento fijado* del dinamismo universal: será, decididamente, la *sensación* dinámica eternizada como tal.

Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una (¡gura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas: tiene veinte, y sus movimientos son triangulares.

Todo en el arte es convencional y las verdades de ayer son hoy puras mentiras para nosotros.

Una vez más afirmamos que el retrato, para ser una obra de arte, no puede ni debe parecerse a su modelo, y que el pintor lleva en sí los paisajes que quiere producir. Para pintar una figura no es necesario *hacerla*; es necesario hacer su atmósfera.

El espacio ya no existe; una calle mojada por la lluvia e iluminada por globos eléctricos se abisma hasta el centro de la tierra, El sol dista miles de kilómetros de nosotros; pero la casa que tenemos delante ¿acaso no nos parece como encajada en el disco solar? ¿Quién puede seguir creyendo en la opacidad de los cuerpos mientras nuestra aguzada y multiplicada sensibilidad nos hace intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos mecánicos? ¿Por qué hay que seguir creando sin tener en cuenta nuestra potencia visual, que puede dar resultados análogos a los de los rayos X?

Son innumerables los ejemplos que dan una sensación positiva para nuestra afirmación.

Las dieciséis personas que hay alrededor vuestro en un tranvía que corre son una, diez, cuatro, tres: están quietas y se mueven; van y vienen; rebotan en la calle, devoradas por una zona de sol, luego vuelven a sentarse, como símbolos persistentes de la vibración universal. Y, a veces, en la mejilla de la persona con la que hablamos en la calle vemos el caballo que pasa lejos. Nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo modo que el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía y se amalgaman con él.

La construcción de los cuadros es estúpidamente tradicional. Los pintores siempre nos mostraron cosas y personas colocadas ante nosotros. Nosotros pondremos al espectador en el centro del cuadro.

Como en todos los .campos del pensamiento humano, las inmóviles oscuridades del dogma han sido sustituidas por la iluminada búsqueda individual, del mismo modo es necesario que en nuestro arte la tradición académica sea sustituida por una vivificadora corriente de libertad individual.

Nosotros queremos volver a entrar en la vida. La ciencia de hoy, al negar su pasado, responde a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo.

Nuestra nueva conciencia ya no nos hace considerar al hombre como centro de la vida universal. Para nosotros el dolor de un hombre es tan interesante como el de una bombilla eléctrica que sufre, llora y grita con las más desgarradoras expresiones de color; y la musicalidad de la línea y de los pliegues de un traje moderno tiene para nosotros una potencia emotiva y simbólica igual a la que el desnudo tuvo para los antiguos.

Para concebir y comprender las bellezas nuevas de un cuadro moderno es necesario que el alma vuelva a ser pura; que el ojo se libere del velo con que lo han cubierto el atavismo y la cultura, y que considere como único control a la Naturaleza, no a los Museos.

Entonces, todos se darán cuenta de que bajo nuestras epidermis no serpentea el color pardo, sino que brilla el amarillo, que el rojo flamea, y que el verde, el azul y el violeta danzan bajo ella, voluptuosos y acariciadores.

¿Cómo se puede seguir viendo rosado un rostro humano, mientras que nuestra vida se ha desdoblado innegablemente en el noctambulismo? El rostro humano es amarillo, es rojo, es verde, es azul, es violeta. La palidez de una mujer que mira el escaparate de un joyero es más iridiscente que todos los prismas de las joyas que la fascinan.

Nuestras sensaciones pictóricas no pueden murmurarse. Nosotros las hacemos cantar y gritar en nuestros lienzos, que tocan fanfarrias ensordecedoras y triunfales.

Vuestros ojos acostumbrados a la penumbra se abrirán a las más radiantes visiones de luz. Las sombras que pintemos serán más luminosas que las luces de nuestros predecesores, y nuestros cuadros, comparados con los almacenados en los museos, serán como el día fulgurante, opuesto a la noche más tenebrosa.

Naturalmente, esto nos lleva a la conclusión de que no puede subsistir la pintura sin *divisionismo*. Sin embargo, el divisionismo no es, en nuestra opinión, un *medio* técnico que se pueda aprender y aplicar metódicamente. En el pintor moderno el divisionismo debe ser un *complementarismo congénito*, que en nuestra opinión es esencial y fatal.

Finalmente, rechazamos desde ahora la fácil acusación de barroquismo que se nos lanzará. Las ideas que hemos expuesto aquí derivan únicamente de nuestra sensibilidad aguzada. Mientras que *barroquismo* significa artificio y virtuosismo maníaco y desmedulado, el Arte que nosotros preconizamos es todo espontaneidad y potencia.

NOSOTROS PROCLAMAMOS

1. Que el complementarismo congénito es una necesidad absoluta en la pintura, como el verso libre en la poesía y como la polifonía en la música.

2. Que el dinamismo universal debe ser representado como sensación dinámica.

3. Que en la interpretación de la Naturaleza se necesita sinceridad y virginidad.

4. Que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos.

NOSOTROS COMBATIMOS

1. Contra la pátina y la veladura propia de los falsos antiguos.

2. Contra el arcaísmo superficial y elemental a base de colores planos, que reduce la pintura a una impotente síntesis infantil y grotesca.

3. Contra el falso *porvenirismo* de los secesionistas y de los independientes, nuevos académicos de cada país.

4. Contra el desnudo en pintura, tan empalagoso y oprimente como el adulterio en literatura.

Nos tomáis por locos. En cambio, nosotros somos los Primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada.

Fuera de la atmósfera en que nosotros vivimos no hay más que tinieblas. Los Futuristas ascendemos hacia las cimas más excelsas y más radiantes, y nos proclamamos Señores de la Luz, pues bebemos en las vivas fuentes del Sol.

Pintor: UMBERTO BOCCIONI (Milán)
Pintor: CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milán)
Pintor: LUIGI RUSSOLO (Milán)
Pintor: GIACOMO BALLA (Milán)
Pintor: GINO SEVERINI (París)

Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos[*]

El viejo mundo se sostenía sobre tres ballenas.

La esclavitud política, la esclavitud social, la esclavitud espiritual.

La revolución de febrero ha destruido la esclavitud política. El camino que conduce hasta Tobobk está cubierto por las plumas negras del águila de dos cabezas. Octubre ha arrojado bajo el capital la bomba de la revolución social. A lo lejos en el horizonte se divisan los sebosos traseros de los industriales (empresarios) en fuga. Y únicamente se mantiene firme la tercera ballena, la esclavitud del Espíritu

Sigue eructando un chorro de agua putrefacta, denominado «arte antiguo».

Los teatros siguen poniendo en escena a los zares de Judea y a otros más. Las estatuas de generales, de príncipes, de amantes de los zares y amantes de las zarinas siguen oprimiendo con su sucio y pesado pie las gargantas de

nuestras jóvenes calles. En las insignificantes tienduchas, que reciben el pomposo nombre de exposiciones, se comercia con las migajas que un día pertenecieron a las hijas de los señores y a las villas señoriales de estilo rococó y de otros Luises.

Y finalmente, en nuestras fulgurantes fiestas, no cantamos nuestros himnos, sino la caduca Marsellesa, tomada en préstamo a los franceses.

¡Basta!

Nosotros, los proletarios del arte invitamos a los proletarios de las fábricas y de la tierra a emprender la tercera revolución, incruenta y feroz: la revolución del espíritu.

Exigimos:

1. La separación del arte del Estado.

La abolición del patronato, de los privilegios y del control en el terreno del arte. Basta con los diplomas, los títulos, los nombramientos y los cargos oficiales.

2. La entrega a los artistas de todos los medios materiales del arte —teatros, capillas (iglesias), locales de exposición y sedes de las academias y de las escuelas artísticas—, para que puedan ser utilizadas por todos los hombres del arte.

3. La educación artística universal, porque creemos que los fundamentos del arte libre del futuro solamente podrán brotar de las entrañas de la Rusia democrática, que hasta la fecha no ha hecho sino berrear en pos del pan del arte.

4. La requisa inmediata, además de las reservas de alimentos, de todas las reservas estéticas que permanecen escondidas, con el fin de que puedan ser utilizadas de un modo ecuánime y uniforme por toda Rusia.

¡Viva la Tercera Revolución, la Revolución del Espíritu!

Rayonismo[*]

Manifiesto del rayonismo

Nosotros afirmamos que el genio de nuestra época debe ser: pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, autobuses, aeroplanos, barcos maravillosos, ¡Qué estupenda, qué gran época sin parangón en la historia mundial!

Negamos a la individualidad cualquier valor en relación con la obra de arre. Habría que mirar atentamente una obra de arte, considerándola sólo desde el punto de vista de los medios y de las leyes que han animado su creación.

¡Viva el Oriente maravilloso! Nosotros nos unimos a los artistas orientales contemporáneos para trabajar con ellos.

¡Viva el espíritu nacional! Nosotros marchamos al lado de los artistas rusos. ¡Viva nuestro estilo rayonista en pintura, independiente de las formas reales, que vive y se desarrolla según las reglas de la pintura! El rayonismo es una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo.

Afirmamos que las copias nunca existieron y animamos a pintar tomando como base las experiencias del pasado. Afirmamos que la pintura ignora los límites del tiempo.

Estamos en contradicción con el Occidente porque envilece las formas orientales, porque despoja de su valor a todo. Pretendemos el dominio de los medios técnicos y estamos contra las asociaciones artísticas que generan estancamiento. Nosotros pedimos al público que nos preste atención, pero sin que, a su vez, pretenda tener la nuestra.

El estilo de la pintura rayonista que nosotros fomentamos se ocupa de las formas espaciales logradas con la intersección de los rayos reflejados por varios objetos y de las formas individualizadas por el artista.

De modo convencional, el rayo está representado por una raya de color. La esencia de la pintura viene indicada por la combinación del color, por su maduración, por la relación con las otras masas cromáticas y por la intensidad con que la superficie esté elaborada.

La pintura se manifiesta como una impresión fugaz. En sus comentarios sobre el arte contemporáneo, Maiakovski definió el rayonismo como una

interpretación cubista del impresionismo. Se trata de una impresión que se percibe fuera del tiempo y del espacio, suscitando la que se podría llamar «cuarta dimensión», es decir, la longitud, la anchura y el espesor de los estratos de color. De este modo, la pintura se convierte en algo paralelo a la música, conservando, no obstante, su propia identidad. Empieza, así, una manera de pintar que sólo es posible efectuar persiguiendo las peculiares leyes del color en su aplicación sobre el lienzo.

A partir de este momento comienza la creación de las nuevas formas, cuya expresión y significado dependen únicamente del grado de saturación de una tonalidad cromática y del lugar que ocupa en relación con las distintas tonalidades.

Esta verdad encierra, naturalmente, todos los estilos y todas las formas plásticas del pasado, ya que tales formas, al igual que la vida, no son más que puntos de partida hacia la perfección rayonista y hacia la construcción de un cuadro. La verdadera liberación del arte comienza hoy: una vida que se desarrolla sólo según las leyes de la pintura como entidad autónoma: una pintura que tiene su forma, su color, su timbre.

MIJAIL LARIÓNOV

Suprematismo[*]

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.

La llamada «concretización» de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no sólo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la «escuela» a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cezannismo, el cubismo, etc., en cierta medida, no son nada más que métodos dialécticos qué, por sí mismos, no determinan en absoluto el valor específico de la obra de arte.

Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y qué sea extraño a la objetividad habitual.

Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo, y las representaciones de la consciencia no tienen valor para él.

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del «arte»: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.

El arte del pasado, sometido (por lo menos en el extranjero) al servicio de la religión y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo, y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!». Y buscaban palabras «aplastantes» para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el «cuadrado muerto» la imagen preferida de la «realidad», «la objetividad real» y la «sensibilidad moral».

La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso… Pero no se podía esperar otra cosa.

La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido», se vuelve invisible.

Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.

Yo también me sentí presa de una inquietud, que asumió las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar «el mundo de la voluntad y de la representación» en el que había vivido y creado y en cuya realidad había creído.

Pero el éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad, y, así, la sensibilidad se convirtió en el único contenido de mi vida.

Lo que yo expuse no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad.

Reconocí que la «cosa» y la «representación» habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

La botella de leche, ¿es el símbolo de la leche?

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicación de las «cosas».

Me parece que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etcétera, para la crítica y el público no es más que una concretización de «cosas» innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Sólo la admiración por el virtuosismo de la representación objetiva sigue viva.

Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros de la pintura la sensibilidad expresada en ellas —es decir, su valor efectivo— y esconderla, los críticos, el público y los estudiosos del arte ni siquiera se darían cuenta de ello.

Por tanto, no hay que maravillarse si mi cuadrado parecía falto de contenido.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.

La mayoría de gente vive todavía en la convicción de que la renuncia a la imitación de la «amadísima realidad» significa la ruina del arte, y, por tanto; observa con angustia cómo el odiado elemento de la sensibilidad pura —de la abstracción— sigue ganando terreno.

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiete saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la «cosa» (por tanto, sin «la fuente válida y experimentada de la vida»), sino en sí y por sí.

La sustancia y el significado de cualquier creación artística son menospreciados continuamente, precisamente como la sustancia del trabajo figurativo en general; y ello es así porque el origen de cualquier creación de forma está siempre, por doquier y sólo, en la sensibilidad.

Las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas.

La invención del aeroplano tiene su origen en la sensación de la velocidad, del vuelo que ha tratado de asumir una forma, una figura; en efecto, el aeroplano no fue construido para el transporte de cartas comerciales entre Berlín y Moscú, sino para obedecer al impulso irresistible de la percepción de la velocidad.

Naturalmente, cuando se trata de demostrar el origen y el fin de un valor, el «estómago vacío» y la razón que está a su servicio deben tener siempre la última palabra. Pero esto es algo muy distinto.

Esto también vale para el arce figurativo, es decir, para el arte, reconocido como tal, de la pintura. En la imagen artística retratada por el señor Müller, o sea, en la representación genial de la florista de la Potsdamer Platz, ya no se ve nada de la verdadera sustancia del arte ni de la sensibilidad inspiradora. Aquí la pintura es la dictadura de un método de representación, cuya única finalidad es presentar al señor Müller, el ambiente en el que él vive y sus conceptos.

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado =sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad.

Y, sin embargo, la mayoría de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte y no reconoce el hecho inmediato de la sensibilidad hecha forma.

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo».

El suprernatismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad inspiradora.

Si nos detenemos a mirar una columna antigua; cuya construcción, en el sentido de la utilidad, carece ya de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad puta. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como una obra de arte.

La «vida práctica», a la manera de un vagabundo sin techo, penetra en todas las formas artísticas y cree ser su motivo y su fin. Pero el vagabundo no reside mucho tiempo en el mismo sitio, y cuando se va (es decir, cuando la valoración práctica de una obra de arte ya no parece oportuna) la obra de arte vuelve a adquirir su pleno valor.

En los museos se coloran y cuidan celosamente las obras de arte antiguo, no porque se las quiera conservar con fines prácticos, sino para gozar de su eterno valor artístico.

La diferencia entre el arre antiguo y el nuevo, sin objeto y sin utilidad, consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero sólo se reconoce cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona, mientras que el elemento artístico no aplicado del segundo corre delante de la vida y abre de par en par la puerta a la «valoración práctica».

Y he aquí el nuevo arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende haría valores prácticos, ni hada ideas, ni hacia ninguna «tierra prometida».

La belleza de un templo antiguo no procede del hecho de que sirviera de asilo a un determinado sistema de vida, o a la religión correspondiente, sino de que su forma se deriva de una percepción pura de relaciones plásticas. Tal percepción artística (que en la construcción del templo se hizo forma) es preciosa y viva para nosotros en todos los tiempos, mientras que el sistema de vida en el que el templo se construyó ya está muerto.

Hasta ahora, la vida y sus formas de manifestarse se tomaban en consideración desde dos puntos de vista; desde el material y desde el religioso. Se podía pensar que el del arte debiera llegar a ser cí tercer ángulo visual de la vida, con iguales derechos a los de los dos primeros; pero, en la práctica, el arte (como una potencia de segundo orden) se pone al servido de los que observan el mundo y la vida desde uno de los dos primeras puntos de vista. Tal estado de cosas contrasta extrañamente con el hecho de que el arte tiene una parte precisa en la vida de todas las edades y en todas las circunstancias, y que sólo las obras de arte son perfectas y de vida eterna. El artista crea con los medios más primitivos (con carbón, cerdas, madera, cuerdas de tripas o de metal) lo que la mecánica más refinada y más práctica jamás será capaz de crear.

Los partidarios de «lo práctico» creen que pueden considerar el arte como la apoteosis de la vida (de la vida práctica, por supuesto). En el centro de tal apoteosis está «el señor Müller», o más bien la imagen del señor Müller (es decir, la imagen de la «imagen» de la vida). La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte. Para nosotros el arte no es lo que podría ser.

Mientras tanto, el mundo mecanizado según criterios de utilidad podría ser efectivamente útil si tratase de procurar a cada uno de nosotros el máximo de «tiempo libre» a fin de que el hombre pueda cumplir su único y efectivo deber, aquél para el que nació, es decir, la creación artística.

Los que exigen construcción de «cosas» más útiles y más prácticas, queriendo vencer el arte o hacerlo esclavo, deberían tomar en consideración que no existen «cosas» practicas definitivamente construidas. ¿No bastan las experiencias de milenios para demostrar que lo práctico de las «cosas» dura bien poco?

Todo lo que se puede ver en los museos expresa de manera inequívoca el hecho de que ninguna «cosa» corresponde verdaderamente a su finalidad. ¡De

otro modo nunca descansaría en un museo! Y si una vez pareció cómoda y práctica, era sólo porque todavía no se conocía nada más cómodo.

¿Tenemos acaso el menor motivo para admitir que las «cosas» que hoy nos parecen prácticas y cómodas no estarán superadas mañana? Y después de todo esto, el hecho de que las obras de arte más antiguas hoy no parezcan menos bellas y menos evidentes que hace miles de años, ¡no merece ser tomado en consideración?

Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arre «no disfrazado» y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística.

En el mundo de la objetividad nada hay tan «firme y seguro» como eramos verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que esté construido «a priori» y para toda la eternidad. Todo lo «firme» se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden artístico?

Las variadas sensaciones que se completan y se contrastan, o mejor, las representaciones y los conceptos que surgen en forma visionaria en nuestra conciencia como reflejos de tales sensaciones, están en constante lucha entre sí: la sensación de Dios contra la del diablo; la sensación del hambre contra la de lo bello; la sensación de Dios tiende a vencer a la del diablo y, al mismo tiempo, a la del cuerpo, y trata de «hacer creíble» la decadencia de los bienes terrenales y el eterno señorío de Dios.

También el aire está condenado si no está al servicio del culto de Dios (de la Iglesia). De la sensación de Dios surgió la religión, y de la religión surgió la Iglesia. De la sensación del hambre surgieron los criterios de lo práctico y de tales conceptos surgieron los oficios y las industrias.

Ahora bien, las Iglesias y las industrias trataron de explotar en su propio interés las capacidades figurativas del arte, sacando de ellas cebos eficaces para sus productos (para los ideales-materiales y para los puramente materiales). Así se unió «lo útil a lo agradable», como suele decirse.

El conjunto de los reflejos de las varias sensaciones en la conciencia determina la «concepción del mundo»: el ateo se vuelve temeroso de Dios; el temeroso de Dios pierde la fe, etc. En cierta medida el ser humano se puede comparar a un radiorreceptor complejo, que intercepta y emite una serie de ondas de sensaciones diversas, cuyo conjunto determina la susodicha visión del mundo.

Con ello, el juicio sobre los valores de la existencia se vuelve absolutamente variable. Sólo los valores artísticos resisten a la corriente alternada de las diversas tendencias del juicio; de modo que, por ejemplo, las imágenes de santos o de dioses pueden ser guardadas sin vacilar en las colecciones de los ateos, desde el momento en que en ellas se manifiesta la sensibilidad artística ya reconocida como pura forma (y, efectivamente, se guardan). Por tanto, tenemos continuamente nuevas ocasiones para convencernos de que las disposiciones de nuestra conciencia —él «crear» práctico— dan vida a valores siempre distintos (es decir, valores desvalorizados), y que nada, salvo la expresión de la pura sensibilidad subconsciente o consciente (o sea, nada más que el «crear» artístico), es capaz de hacer «palpables» los valores absolutos. Así pues, se podría llegar a una auténtica practicidad en el sentido más elevado de la palabra, si se adjudicase a esa sensibilidad consciente o subconsciente el privilegio de la disposición figurativa.

Nuestra vida es una representación teatral en la que la sensibilidad no objetiva se representa mediante la aparición objetiva.

El patriarca no es más que un actor que quiere comunicar, mediante actos y palabras, una sensación religiosa (o más bien la forma religiosa de un reflejo de la sensación). El empleado, el herrero, el soldado, el contable, el general son parres de ésta o aquella obra de teatro, representada por los personajes correspondientes, en la que los «actores» son arrebatados por tal éxtasis que confunden el drama (y su papel en él) con la vida misma. El verdadero rostro del ser humano se revela con dificultad a nuestros ojos; y si se interpela a alguien preguntándole quién es, responde: «Soy ingeniero, campesino, etc.»; en suma, responde con la definición del papel que interpreta en algún drama de las sensaciones.

Semejante indicación del papel asumido también consta en el pasaporte junto al nombre y apellidos, de modo que resulte evidente y fuera de duda el hecho sorprendente de que el propietario del pasaporte es el ingeniero Ivan y no el pintor Casímir.

Finalmente, cada persona sabe muy poco de sí misma, porque «el verdadero rostro humano» no es reconocible tras la máscara que se considera «el verdadero rostro».

La filosofía del suprematismo tiene todas las razones para desconfiar tanto de la mascara como del «verdadero rostro», porque en general está contra la realidad del rostro humano, o sea, de la figura humana.

Los artistas siempre se sirvieron preferentemente del rostro humano en sus representaciones, porque en él creyeron encontrar la mejor posibilidad de expresar sus propias sensaciones (la mímica multilateral, elástica y plena de expresiones ofrece, en efecto, tales posibilidades). Y, sin embargo, los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos pata interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en «formas» de las distintas sensaciones, y ello *porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe*.

Así pues, podemos ver que, entre el siglo XIX y el XX, el arte descarga el lastre de las ideas religiosas y estatales que hasta esta época se había visto obligado a cargar, y así llega hasta sí mismo, a la forma correspondiente a su verdadera sustancia, convirtiéndose en el tercer «ángulo visual» o punto de vista autónomo, con los mismos derechos que los otros dos «ángulos visuales» ya citados.

Antes y después, la sociedad estaba convencida de que el artista hacía cosas sin necesidad ni sentido de lo práctico; y no pensaba que tales cosas no prácticas resisten el paso de los milenios y siguen siendo «actuales», mientras que las cosas necesarias y prácticas sólo tienen pocos días de vida.

La sociedad no ha deducido de ello que no conozca el valor electivo de las cosas; y este hecho se ha convertido en la causa de los crónicos fracasos de cualquier practicidad. Los seres humanos podrían llegar a un verdadero y absoluto orden en sus relaciones recíprocas sólo si quisieran formarlo y realizarlo en el espíritu de los valores inmortales. Después de todo esto, es evidente que el elemento artístico debería ser tomado en consideración, bajo todos los puntos de vista, como algo decisivo; al no ser así, las relaciones humanas estarán dominadas en todos los campos de la vida, no tanto por la anhelada tranquilidad del «orden» absoluto, cuanto por la confusión de los «órdenes provisionales», ya que el «orden provisional» viene determinado por los criterios de los conocimientos contemporáneos, y tales criterios, como sabemos, son los que más varían.

De todo ello resulta evidente, además, que también las obras de arte aplicadas a la «vida práctica», o bien usadas en la vida práctica, quedan en cierta medida «desvalorizadas». Sólo cuando se liberen del peso de la eventual valoración práctica (es decir, cuando sean colocadas en un museo), y no antes, se reconocerá su valor auténtico (artístico).

Las sensaciones de correr, estar parado o sentado son, ante todo, sensaciones plásticas que estimulan la creación de los «objetos de uso» correspondientes, determinando también sus aspectos esenciales.

La mesa, la cama o la silla no son objetos útiles, sino formas de sensaciones plásticas. Por tanto, la convicción general de que todos los objetos de uso cotidianos son el resultado de reflexiones prácticas se basa en presupuestos falsos.

Tenemos innumerables ocasiones para convencernos de que nunca somos capaces de conocer la efectiva practicidad de las cosas, y de que nunca conseguiremos construir un objeto verdaderamente práctico y correspondiente a su fin. Es probable que sólo podamos percibir la sustancia de una absoluta correspondencia con la finalidad, pero sólo en cuanto tal percepción o sensibilidad es siempre no-objetiva. Todas las investigaciones que tienden a conocer la correspondencia con la finalidad de la objetividad son utópicas. La tendencia a encerrar la sensibilidad de una representación consciente, o a sustituirla por tal representación llevándola a una concreta forma utilitaria, ha tenido como consecuencia la realización de todas aquellas «cosas correspondientes a la finalidad» que, en verdad, han sido de muy poca utilidad, convirtiéndose en algo ridículo de un día a otro.

Nunca se repetirá bastante que los valores absolutos y reales pueden surgir exclusivamente de una pura creación artística, ya sea consciente o inconsciente.

El arte nuevo del suprematismo, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva.

El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del sentido común están muy alejados unos de otros.

Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, y a su forma pura, no aplicada, por la vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la noobjetividad del mundo, y, en

consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.

La sensibilidad no-objetiva fue en todos los tiempos la única fuente de la creación de una obra de arte; desde tal punto de vista el suprematismo no ha aportado nada nuevo; pero el arte del pasado, aplicado a la objetividad, acogió sin proponérselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia.

El árbol sigue siendo árbol, aunque el búho construya su nido en una cavidad del tronco.

El suprematismo, pues, abre al arte *nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada «consideración por la correspondencia con el objetivo», se hace posible transportar al espacia una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura*. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.

CASÍMIR S. MALÉVICH

Constructivismo[*]

Manifiesto del realismo, 1920

En el torbellino de nuestros días activos, más allá de las cenizas y de las ruinas del pasado, ante las cancelas de un futuro vacuo, nosotros proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para las que el Arte no es sólo una mera fuente de conversación, sino el manantial mismo de una real exaltación, nuestra convicción y los hechos.

Hay que sacar el Arte del callejón sin salida en que se halla desde hace veinte años.

El progreso del saber humano con su potente penetración en las leyes misteriosas del mundo, Iniciada a comienzos de este siglo, el florecimiento de una nueva cultura y de una nueva civilización, con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de las masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en una estrecha, unión, y, por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificaderas de una era futura) nos han llevado a considerar las nuevas formas de una vida que ya late y actúa.

¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de la historia del hombre?

¿Posee los medios necesarios para dar vida a un nuevo Gran Estilo? ¿O supone acaso que la nueva época puede acoger una nueva creación sobre los cimientos de la antigua? A pesar de las instancias del espíritu renaciente de nuestro tiempo, el Arte se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vaga impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo.

Los intentos realizados por cubistas y futuristas para sacar a las artes figurativas del fango del pasado sólo han producido nuevos desencantos.

El cubismo, que había partido de la simplificación de la técnica representativa, acabó por encallar en el análisis. El revuelto mundo de los cubistas, despedazado por la anarquía intelectual, no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la Revolución y están construyendo y edificando un nuevo inundo.

Se puede sentir interés por las experiencias de los cubistas, pero no adherirse a su movimiento, pues estamos convencidos de que sus experiencias sólo atañan la superficie del Arte y no la penetran hasta sus raíces, y también nos parece evidente que su resultado final no conduce más que a la misma representación superada, al mismo volumen superado y, una vez más, a la misma superficie decorativa.

En sus tiempos, se hubiera podido exaltar el futurismo por el nuevo aire que aportó su anunciada revolución en el Arte, por su crítica demoledora del pasado; como único modo de asaltar las barricadas artísticas del «buen gusto», exigía mucha dinamita; pero no se puede construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria.

Bien mirado, tras la fachada del futurismo sólo había un vacuo charlatán, un tipo hábil y equívoco, hinchado de palabras como «patriotismo», «militarismo», «desprecio por la mujer» y parecidas sentencias provincianas.

En cuanto a los problemas estrictamente pictóricos, el futurismo no pudo hacer más que repetir los esfuerzos, que ya fueron inútiles con los impresionistas, por fijar en el lienzo un registro gráfico de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Sólo recuerda el latido de un cuerpo muerto.

El pomposo eslogan de la «velocidad» fue un clarín de guerra para los futuristas. Admitimos la sonoridad de tal eslogan y comprendemos muy bien que es superior al más potente eslogan provinciano. Pero intentad preguntar a un futurista cómo se imagina la «velocidad», e inmediatamente aparecerá todo un arsenal de locos automóviles y depósitos de chirriantes vagones y alambres intrincados, el estruendo y el ruido de calles atestadas de vehículos… Es necesario convencer a los futuristas de que todo ello no ocurre por la velocidad y sus ritmos?

Mirad un rayo de sol, la más inmóvil de las fuerzas inmóviles. Tiene una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo. Observad nuestro firmamento estelar que el rayo atraviesa… ¿Qué son nuestros depósitos comparadas con los del universo? ¿Qué son nuestros trenes terrestres comparados con los veloces trenes de las galaxias?

Ciertamente, todo el estruendo de los futuristas acerca de la velocidad es un hecho demasiado sabido, pero desde el momento en que el futurismo proclamó que «Espacio y tiempo son los muertos de ayer», se hundió en la oscuridad de las abstracciones.

Ni el futurismo ni el cubismo han ofrecido a nuestro tiempo lo que se esperaba de ellos.

Salvo estas dos escuelas artísticas, nuestro pasado reciente no ha ofrecido nada importante ni interesante.

Pero la vida no espera; las generaciones no cesan de crecer, y nosotros, que sucedemos a los que entraron en la historia y poseemos los resultados de sus experiencias, sus errores y sus éxitos, después de años de experiencias semejantes a siglos, proclamamos:

Ningún movimiento artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo hasta que los mismos fundamentos del Arte estén construidos sobre las verdaderas leyes de la vida, hasta que todos los artistas digan con nosotros: Todo es ficción, sólo la vida y sus leyes son auténticas, y en la vida sólo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La más grande belleza es una existencia efectiva.

La vida no conoce ni el bien ni el mal ni la justicia como medida moral…, la necesidad es la mayor y más justa de todas las morales.

La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades.

Estas son las leyes de la vida. ¿Puede el Arte soportar tales leyes si se construye sobre la abstracción, el espejismo, la ficción?

Nosotros decimos:

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el Arte.

Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que éstos?

¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos.

Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las órbitas.

Sabemos que todo tiene uña imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos con sus ritmos y sus órbitas.

Por esto, en la creación de los objetos les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y sólo dejamos la realidad del ritmo contraste de las fuerzas contenidas en ellos.

1. Por ello, en la pintura renunciamos al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una impresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en común con la esencia más íntima del objeto. Afirmamos que la .tonalidad de la sustancia, es decir, su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.

2. Renunciamos a la línea como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental en las cosas, no forma una unidad con la vida esencial ni con la estructura constante del cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración.

Afirmamos que la línea sólo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir un líquido con un metro.

Miremos el espacio… ¿Qué es sino una profundidad continuada?

Afirmamos el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.

4. Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masa; por ejemplo; una vía de tren, una voluta en forma de T, etc.

Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa.

Por ello, reintroducimos en la escultura la línea como dirección y en ésta afirmamos que la profundidad es una forma espacial.

5. Renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas.

Afirmamos que en estas artes está el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basilares de nuestra percepción del tiempo real.

Estos son los cinco principios fundamentales de nuestro trabajo y de nuestra técnica constructiva.

Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación pata el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. No buscamos consuelo ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cuál será el futuro ni con cuáles instrumentos se le puede comer.

Es imposible no engañarse sobre el futuro y sobre él se pueden decir cuantas mentiras se quieran.

Para nosotros, los gritos sobre el futuro equivalen a las lágrimas sobre el pasado. El repetido sueño con los ojos abiertos de los románticos. El delirio simiesco del viejo sueño paradisíaco con atuendos contemporáneos.

Quien hoy se ocupe del mañana se ocupa en no hacer nada.

Y quien mañana no nos dé nada de lo que haya hecho hoy no es de ninguna utilidad para el futuro.

El hoy pertenece al hecho.

Lo tendremos en cuenta también mañana.

Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña, Dejemos el futuro a los profetas.

Nosotros nos quedamos con el hoy.

NAUM GABO
ANTOINE PEVSNER

Productivismo[*]

Programa del grupo productivista

Misión del grupo productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista.

El grupo se ocupa de la solución de este problema basándose en hipótesis científicas y poniendo de relieve la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal para orientar el trabajo experimental por la vía de la actividad práctica.

Cuando el grupo se formó, el aspecto ideológico de su programa era el siguiente:

1) El único concepto fundamental es el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico.

2) El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar sus actividades investigadoras de lo abstracto a lo real.

3) Los elementos específicos de la actividad del grupo, es decir, la tectónica, la construcción y el producto, justifican ideológica, teórica y experimentalmente el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz.

Estas son las bases de la expresión comunista de la construcción materialista.

Estos tres puntos unen orgánicamente los aspectos ideológicos y formales.

La tectónica se deriva de la estructura misma del comunismo y de la explotación efectiva del campo industrial.

La construcción, que es organización, acoge los elementos de la cosa ya formulados. La construcción es una actividad de formulación llevada al extremo, que, sin embargo, permite un ulterior trabajo tectónico.

La cosa elegida y usada efectivamente, sin obstaculizar el progreso de la construcción ni limitar la tectónica, es llamada producto por el grupo.

Entre los elementos materiales están:

1. La cosa en general: investigación acerca de su origen, sobre sus modificaciones industriales y de producción, su naturaleza y su significado.

2. Los materiales racionales: luz, plano, espacio, color, volumen. Los constructivistas tratan del mismo modo tanto los materiales racionales como los sólidos.

Las tareas futuras del grupo son las siguientes:

1. Ideológicamente: a) demostrar con los hechos y las palabras la incompatibilidad entre la actividad artística y la producción intelectual; b) la real participación de la producción intelectual en cuanto elemento equivalente en la edificación de una cultura comunista.

2. Prácticamente: a) debate por medio de la prensa; b) elaboración de planes; c) organización de exposiciones; d) establecer contactos con todos los centros productivos y con los órganos centrales del engranaje unificado de los soviets, que realizan concretamente las formas comunistas de vida.

3. En el sector de la agitación: a) el grupo está a favor de una lucha a ultranza contra el arte en general; b) el grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista desde la pasada cultura artística hasta las formas comunistas de edificación constructiva.

Las consignas de los constructivistas son:

1. ¡Abajo el arte, viva la técnica!

2. ¡La religión es mentira, el arte es mentira!

3. Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano cuando se los liga al arte.

4. ¡Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas! ¡Viva el técnico constructivista!

5. ¡Abajo el arte, que sólo enmascara la impotencia de la humanidad!

6. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!

A. Ródchenko
B. Stepanova

El Proletkult[*]

Tesis sobre el arte aprobadas durante la reunión del presidium del Comité Central del Proletkult Panruso

1. En las condiciones de la sociedad clasista, el arte es, para la burguesía, un poderoso instrumento de dominación de clase. Para el proletariado, es el instrumento de su lucha de clase, subordinado en sus cometidos y métodos al sistema general de construcción de una cultura proletaria.
2. El arte de la sociedad burguesa capitalista se caracteriza por las siguientes aspectos:

a) La creación artística, en su tendencia general, se fetichiza como «inspiración libre», no científica (intuitiva) y sin control alguno; y se considera autosuficiente (arte por el arte), aunque es, al mismo tiempo, un monopolio exclusivo de casta.

b) Por otro lado, la creación artística en la sociedad burguesa sirve de ornamento, como actividad secundaria, en oposición al trabajo productivo que crea los trabajos materiales. Refleja pasivamente la Naturaleza y las formas sociales estancadas o decadentes, sin aspiraciones creativas de construir nuevas formas de vida social.

c) La técnica del arte, como técnica de la habilidad individualista (artesanado), no sólo queda en un segundo plano, sino que se considera contrapuesta a la técnica de las máquinas que proporcionan la producción social.

d) Los productos del arte, o existen al margen de la vida cotidiana, o se alejan de ella hacia una contemplación artificiosa (estilización, arte de cámara y de caballete), o bien se suman a la vida cotidiana desde fuera (artes aplicadas y ornamentales).

e) El arte, en su conjunto, es una producción para el mercado; una producción mercantil de valores artísticos.

3. El arte burgués, en las formas citadas, actúa sobre la psique, debilitándola, y forma en una pasividad contemplativa, inculcando en las masas hábitos,

gustos y toda una ideología ventajosa para las clases dominantes.
4. La tarea del proletariado en el campo artístico consiste en hacer del arte, conscientemente, un instrumento activo de la construcción socialista.

A tal fin, es necesario:

a) Adecuar la creación artística a métodos y procedimientos entendidos científicamente. Sustituir el principio fetichista del «arte por el arte» por el principio y los métodos de la creación artística en la medida de su importancia social. Seguir la directriz de la conquista de la máxima influencia clasista proletaria, rechazando, al mismo tiempo, la distinción burguesa y fetichista entre las artes «elevadas» y las artes «bajas».

b) Elevar la técnica artística del artesanado a las formas superiores de la técnica.

c) El arte debe constituir una parte intrínseca de la vida cotidiana, ya sea en las formas activamente figurativas (manifiestos, anuncios, teatro de agitación y propaganda, cine), ya sea en las formas materialmente organizativas (cultura psicofísica, organización de espectáculos de masas, fiestas, desfiles y manifestaciones, es decir, el ambiente material en el que se desarrolla la vida cotidiana y la construcción de objetos).

d) En una sociedad socialista, la producción de valores para la satisfacción conscientemente regulada de las necesidades sociales mediante una producción artística natural.

El Lef[*]

¿Por qué combate el Lef?

1905. Después, la reacción. La reacción está avalada por la autocracia y por el doble yugo del mercader y del Fabricante.

La reacción creó un arte y un estilo de vida a su propia imagen, según su gusto. El arte de los simbolistas (Biely, Balmont), de los místicos

(Chiulkov, Hippius) y de los psicópatas sexuales (Rozanov) corresponde a la vida de los filisteos pequeño-burgueses.

Los partidos revolucionarios chocaron contra la vida; el arte se alzó contra el gusto.

La primera llamarada impresionista tuvo lugar en 1909 (colección *El vivero de los jueces*).

La llamarada fue reavivada durante tres años. La reavivaron en el futurismo.

Primer libro de la unión de los futuristas: *Bofetada al gusto del público*, 1914: D. Burliuk, Kamenski, Kruchionich, Maiakovski, Chlebnikov.

El viejo régimen valoró justamente la actividad de laboratorio de los futuros dinamiteros.

Se respondió a los futuristas con cortes de censura, con la prohibición de hablar, con el ladrido y el aullido de toda la prensa.

Por supuesto, el capitalista nunca apoyó nuestras líneas-latigazos, nuestras líneas-esquirlas.

El cerco por parte de la vida diocesana obligó a los futuristas al escarnio de las blusas amarillas y la cara pintada.

Estos métodos poco «académicos» de lucha y el presentimiento del futuro impulso rechazaron, de repente, a los estetizantes que habían dado su adhesión al movimiento (Kandinsky, los seguidores de la «Valet de diamante», etc.).

En compensación, quien no reñía nada que perder su unió al futurismo o se amamantó de su nombre (Scherchenevich, Igor Severianin, el Rabo de Asno, etc.).

El movimiento futurista, guiado por artistas poco expertos en política, se tiñó a veces con los colores del anarquismo.

Junto a los hombres del porvenir estaban los rejuvenecidos que ocultaban la podredumbre estética bajo la bandera de la izquierda.

La guerra en 1914 fue el primer banco de pruebas social.

Los futuristas rusos rompieron definitivamente con el imperialismo de Marinetti, al que ya habían recibido con silbidos durante su estancia en Moscú en 1913.

Los futuristas fueron los primeros y los únicos en el arte ruso que, ahogando los clarinazos de los cantores de la guerra (Gorodechki, Gumilëv y otros), maldijeron de la guerra, luchando contra ella con todas las armas del arte (*La guerra* y *El universo*, de Maiakovski).

La guerra marcó el comienzo de la depuración futurista (los «mediocres» estallaron y Severianin se marchó a Berlín).

La guerra ordenó mirar a la revolución de mañana (*La nube en pantalones*).

La revolución de febrero profundizó la depuración, escindiendo el futurismo en «derecha» e «izquierda».

Los derechistas se convirtieron en un eco de las seducciones democráticas (sus apellidos se hallan en *El todo Moscú*).

Los izquierdistas que esperaban el mes de octubre fueron bautizados como los «bolcheviques del arte» (Maiakovski, Burliuk, Kruchionich).

A este grupo futurista se añadieron los primeros «productores» futuristas (Brik, Arvatov) y los constructivistas (Ródchenko, Lavinski).

Los futuristas, desde sus primeros pasos, desde el palacio Kschesinskaia, trataron de ponerse de acuerdo con los grupos de escritores obreros (ex Proletkult), pero estos escritores creían (a juzgar por sus obras) que el espíritu revolucionario se agotaba en un contenido propagandístico y quedaron, en el campo de las formas, en reaccionarios puros incapaces de cohesión.

Octubre depuró, reordenó y reorganizó. El futurismo se transformó en el frente de izquierda de las artes. Es decir, en «nosotros».

Octubre nos enseñó a trabajar.

A partir del 25 de octubre nos entregamos al trabajo.

Claro está, antes los intelectuales que ponían pies en polvorosa, no nos preguntaron mucho acerca de nuestras creencias estéticas.

Nosotros fundamos las secciones figurativa, teatral y musical, que entonces eran revolucionarias, y guiamos a los estudiantes al asalto de las academias.

Además de realizar un trabajo organizativo, dimos las primeras obras del arte de octubre (Tatlín, el monumento a la Tercera Internacional; *Misterio y payasada*, dirigida por Meyerhold; *Sten'ka Razin*, de Kamenski).

No fuimos estetas, no producimos por amor de nosotros mismos.

Aplicamos nuestros métodos de trabajo a la actividad artísticopropagandística exigida por la revolución (los manifiestos de la Rosta, los folletines, etc.).

A fin de propagar nuestras ideas organizamos un periódico, *Iskusstvo kommuny*, y discusiones y lecturas de poesías en fábricas y talleres.

Nuestras ideas conquistaron al público obrero. El barrio de Vyborg organizó un grupo de «comunistas-futuristas».

El movimiento de nuestro arte reveló nuestra fuerza mediante la creación de ciudadelas del frente de izquierdas en toda la URSS.

Al tiempo se desarrolló el trabajo de los camaradas del Lejano Oriente (revista *Tvorcestvo*) que afirmaba teóricamente la ineluctabilidad social de nuestra corriente, nuestra completa fusión con octubre (Chiugiak, Aseev, Palmov). *Tvorcestvo*, sometida a todo tipo de atropellos, asumió el peso de la lucha por una nueva cultura de la República del Lejano Oriente y de Siberia.

Una vez comprobado con gradual desencanto que el poder soviético seguía existiendo, los académicos en soledad o en grupitos empezaron a llamar a las puertas de los comisarios del pueblo.

Sin correr el riesgo de emplearlos en un trabajo de responsabilidad, el poder soviético les ofreció, o mejor, ofreció a sus nombres europeos, la posibilidad de trabajar en instituciones educativas y culturales.

De ahí partió la campaña de calumnias contra el arte de izquierdas, brillantemente concluida con el cierre de *Iskusstvo Kommuny*.

El gobierno, empeñado en los frentes y en la crisis, se interesó poco, por las discusiones estéticas; se ocupó solamente de que la retaguardia no hiciera demasiado ruido y nos invitó a respetar los nombres «más insignes».

Hoy hay una tregua en la guerra y en la carestía. El Lef se siente obligado a presentar el panorama del arte en la URSS, a indicar sus perspectivas y a ocupar el puesto que le corresponde.

El arte de la URSS, el primero de febrero de 1923.

1. El arte proletario. Una parte de los escritores proletarios se ha oficializado y oprime con un lenguaje burocrático y con la repetición del abecé político. Otra parte ha caído bajo la influencia del academicismo y sólo recuerda a octubre con la etiqueta de las organizaciones. Una tercera parte, la

mejor, se reeduca, después de los rosados Biely, en nuestras obras, y, así lo creemos, marchará con nosotros.

2. La literatura oficial. En la teoría del arte cada uno profesa una opinión personal. En la práctica, las revistas abundan en nombres de fuste.

3. La literatura «nueva» (Hermanos de Serapión, etc.), una vez asimilados y vivificados nuestros métodos, los condimenta con los métodos simbolistas y con grave aplomo los adapta al público «Nep».

4. El gran viraje. De Occidente viene una invasión de insignes maestros. Aleksei Tolstoi ya cepilla el caballo de la colección de sus obras completas para un triunfal regreso a Moscú.

5. Finalmente, violando toda perspectiva decorosa, en varios puntos intervienen, solitarios, los de izquierdas. Hombres y organismos (el Instituto de Cultura Artística, las estudios técnico-artísticos, el Instituto de Arte Teatral, la sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, etc.). Algunos se esfuerzan heroicamente en roturar en soledad un terreno muy duro; otros, con las limas de los poemas, sierran ya las cadenas de la antigualla.

El Lef debe reunir a las fuerzas de izquierda. El Lef debe pasar revista a sus filas repudiando el pasado. El Lef debe unificar el frente para minar lo viejo, para marchar a la conquista de una nueva cultura.

No resolveremos los problemas del arte con la mayoría de votos de un mítico, pero aún inexistente, frente de izquierdas, sino con la acción, con la energía de nuestro grupo de iniciativa, que dirige año tras año el trabajo de los artistas de izquierda y los orienta idealmente.

La revolución nos ha enseñado muchas cosas.

El Lef sabe bien que para consolidar las conquistas de la revolución de octubre, revigorizando el arte de izquierdas, introducirá en el arte las ideas de la Comuna y les abrirá la vía del futuro.

El Lef agitará con nuestro arte las masas sacando de ellas su propia fuerza organizativa.

El Lef confirmará nuestras teorías con la efectiva creación-artística, elevando su cualificación.

El Lef combatirá por un arte que sea construcción de la vida.

No pretendemos poseer el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Nos revelaremos en la emulación.

Nosotros creemos en lo justo de nuestra propaganda, y, con la fuerza de las obras cumplidas, demostraremos que estamos en el camino justo hacia el porvenir.

De Stijl[*]

Prefacio I

Este periódico se plantea como objetivo contribuir al desarrollo de un nuevo sentido estético. Quiere hacer al hombre moderno sensible a todo lo que hay de nuevo en las artes plásticas. A la confusión arcaica —el «barroco moderno»— quiere oponer los principios lógicos de un estilo que va madurando y que se basa en la observación de las relaciones entre las tendencias actuales y los medios de expresión. Quiere reunir y coordinar las tendencias actuales de la nueva plástica, las cuales, si bien son fundamentalmente semejantes entre sí, se han desarrollado independientemente la una de la otra.

La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de este público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro. Por ello, una revista de estas características es indispensable; tanto más cuando la crítica oficial no ha sabido suscitar una sensibilidad estética abierta a la revelación del arte abstracto. La redacción permitirá que los especialistas llenen esta laguna. El periódico servirá para establecer relaciones entre el artista, el público y los aficionados a las diversas artes plásticas. Al dar al artista la oportunidad de hablar de su propio trabajo, hará desaparecer el prejuicio en virtud del cual el artista moderno trabaja siguiendo teorías preestablecidas. En su lugar, se verá que la obra de arte no nace de teorías asumidas a priori, sino, por el contrario, que los principios se derivan del trabajo plástico.

Por ello, el artista debe contribuir a la formación de una cultura artística profunda, asimilando el conocimiento general de las nuevas artes plásticas. Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que

deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva… Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Sólo aplicando constantemente este principio se podrí lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad.

Prefacio II

El fin de la naturaleza es el hombre.
El fin del hombre es el estilo.

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color naturales, a las emociones.

Esta oposición, que está basada en la maduración interior del hombre en su plenitud, en la vida en el sentido estricto de la palabra, en la conciencia racional, se refleja en todo el desarrollo del arte, y, de modo particular, en el de los últimos cincuenta años.

Así pues, era previsible que partiendo de este desarrollo del arte, producido asaltos, se debiera terminar en una plástica completamente nueva, la cual no podía aparecer más que en un período capaz de revolucionar desde lo profundo las relaciones materiales y espirituales.

Estos tiempos son nuestros tiempos y hoy somos testigos del nacimiento de un nuevo arle plástico. Allí donde de una parte se deja sentir la necesidad, para el arte y la cultura, de una nueva base, ya sea espiritual (en el sentido más amplio de la palabra), ya sea material, y, donde, de otra, la tradición y el convencionalismo que acompañan necesariamente a cada nuevo pensamiento y a cada nueva acción se esfuerzan por mantener en todos los campos las propias posiciones resistiendo a todo lo que es nuevo, la misión de quienes

deben testimoniar de la nueva conciencia de la época —con sus obras plásticas y con sus escritos— es importante y difícil. Su tarea exige una energía y una perseverancia constantes, reforzadas y estimuladas, precisamente, por la resistencia conservadora. Los que intencionadamente interpretan mal las nuevas concepciones y nociones y consideran las nuevas obras plásticas, del mismo modo que consideran las obras impresionistas, es decir, no más allá de la superficie, colaboran inconscientemente en la creación de una nueva concepción del arte y de la vida.

No podemos dejar de agradecérselo.

Si dirigimos nuestra mirada al año que acaba de pasar, debemos llenarnos de admiración ante el hecho de que artistas creadores hayan sabido formular de manera tan precisa las nociones a las que han llegado a través de su propio trabajo. Ellos han contribuido en gran medida a aclarar la nueva conciencia artística.

Prueba de ello es el interés que va creciendo —incluso en el extranjero, por el contenido de nuestra revista. Contenido que no ha dejado de influir tanto en la joven como en la vieja generación; en efecto, satisface una necesidad del hombre que ha llegado a una conciencia estética más profunda.

Sirva esto de aliento para proseguir con el mismo empeño nuestra obra estética dé civilización, a pesar de las dificultades que obstaculizan la publicación de periódicos como el nuestro.

Primer Manifiesto de la revista *De Stijl*, 1918

1. Hay una vieja conciencia del tiempo, y hay otra nueva.

La primera tiende al individualismo.

La nueva tiende hacia lo universal.

La batalla del individualismo contra lo universal se revela tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestra época.

2. La guerra destruye el viejo mundo con su contenido: la dominación universal en todos los campos.

3. El arte nuevo ha puesto en evidencia el contenido de la nueva conciencia del tiempo: proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual.

4. La nueva conciencia del tiempo está preparada para realizarse en todo, incluso en la vida externa.

5. Las tradiciones, los dogmas y las prerrogativas del individuo (lo «natural») se oponen a esta realización.

6. El fin de los fundadores del nuevo arte plástico es hacer un llamamiento a todos los que creen en la reforma del arte y de la cultura para aniquilar tales obstáculos, del mismo modo que ellos mismos aniquilaron en su arte la forma natural que obstaculiza una auténtica expresión del arte, última consecuencia de toda cognición artística.

7. Los artistas de hoy, movidos en todo el mundo por la misma conciencia, han participado, en el campo espiritual, en la guerra contra la dominación del individualismo, el capricho.

Simpatizan con todos los que combaten espiritual y materialmente por la formación de una unidad internacional en la Vida, en el Arte, en la Cultura.

8. El órgano *De Stijl*, fundado en este propósito, se esfuerza, en sacar a la luz la nueva conciencia de la vida. La colaboración de todo es posible:

1. Enviando a la redacción, como prueba de aprobación, su nombre, dirección y profesión.

2. Haciendo una aportación a la revista, crítica, filosófica, arquitectónica, científica, literaria, musical, etc., o mediante reproducciones.

3. Traduciendo a todas las lenguas las ideas enunciadas por *De Stijl* y difundiéndolas.

THEO VAN DOESBURG, ROBT, VAN'T HOFF, WILMOS HUSZAR,
ANTONY KOK, PIET MONDRIAN, G. VANTONGERLOO, JAN WILS

Manifiesto II de *De Stijl*, 1920

La literatura

El organismo de la literatura contemporánea todavía vive enteramente de las sensaciones sentimentales de una generación debilitada.

La palabra ha muerto.

Los clichés naturalistas y los dramáticos filmes de palabras que los fabricantes de libros nos proporcionan por metros y al peso no contienen ninguno de los nuevos golpes de mano de nuestra vida.

La palabra es impotente.

La poesía asmática y sentimental, el «yo» y el «él», que siempre se han usado en todas partes, pero sobre todo en Holanda, están bajo la influencia de un individualismo temeroso del espacio, residuo fermentado de un tiempo envejecido que nos llena de repugnancia.

La psicología en nuestra novelística no se basa más que en la imaginación subjetiva; el análisis psicológico y la retórica molesta han matado el significado de la palabra.

Estas frases cuidadosamente colocadas una detrás de otra y la una bajo la otra, esta fraseología frontal y árida con que los viejos realistas presentaban sus experiencias limitadas a sí mismos, son definitivamente inadecuadas e incapaces de dar expresión a las experiencias colectivas de nuestro tiempo.

Semejantes en esto a la vieja concepción de la vida, los libros se basan en la longitud, en la duración; son voluminosos. La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y la intensidad, y así es como queremos a la poesía.

Para construir literariamente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición; sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.

La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no pueden seguir existiendo. Por tanto, pata el escritor moderno la forma tendrá, un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

Contamos con el apoyo moral y estético de todos aquellos que colaboran en la renovación espiritual del mundo.

THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAN, ANTONY KOK

Manifiesto III: hacia la formación de un mundo nuevo

La concentración espiritual (Cristo), la concentración material (capitalismo) y la posesión formaron en el antiguo mundo el eje en torno al cual el pueblo entero se desarrolló. Pero he aquí que el espíritu se ha dispersado. A pesar de ello, los portadores del Espíritu son solidarios. Interiormente. No hay otra salida para Europa, Concentración y posesión, individualismo espiritual y material eran las bases de la vieja Europa. En ello ha quedado aprisionada. No puede liberarse. El peligro es fatal. Nosotros miramos con calma; aunque

pudiésemos no intervendríamos. No deseamos prolongar la vida de esta vieja prostituta. Una nueva Europa está naciendo en nosotros. Las ridículas I, II y III Internacionales socialistas sólo fueron exterioridad; estaban hechas de palabras. La internacional del espíritu es interior, intraducible a palabras. Lejos de ser una redundancia de vocablos, se compone de actos plásticos y de fuerza vital interior. Fuerza espiritual. Así se esquematiza el nuevo plan del mundo. No llamamos a los pueblos: «¡Uníos!» o «¡Uníos a nosotros!». No hacemos ningún llamamiento a los pueblos. Nosotros sabemos que quienes se unan a nosotros ya pertenecen al nuevo espíritu. Sólo junto a ellos será posible modelar el cuerpo espiritual del nuevo mundo. ¡Actuad!

Cronología

1866 Zola escribe *Mon Salon*, dedicado a Cézanne; aparece *Crimen y castigo*, de Dostoievski; n. Kandinsky.

1867 Marx publica *El Capital*; m. Baudelaire; m. Ingres; n, Nolde; n. Bonnard; n. Käte Kollwitz.

1868 n. Máximo Gorki,

1869 Guerra franco-prusiana: Tolstoi termina *Guerra y paz*: n. Matisse.

1870 n. Barlack

1871 La Comuna de París; n. Rouault

1872 n. Mondrian

1874 Primera exposición de los impresionistas en París

1875 m. Corot. m. Millet

1877 m. Courbet en el exilio.

1879 m. Daumier; n. Paul Klee

1880 n. Kirchner; n. Franz Marc

1881 Aparece *I Malavoglia*, de Verga; n. Picasso; n. Léger; n, Gleizes; n. Carrà.

1882 n. Braque; n. Viani

1883 Aparece *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche,

1884 Fundación del Salon des Artistes Independientes de París; m. Víctor Hugo; B. Beckmann; n. Modigliani.

1885 n. Delaunay; n. Sironi.

1886 Zola publica *L’Oeuvre*; Seurat expone la *Grande Jatte*; Van Gogh llega a París; n. Permeke; n. Kokoschka.

1887 Aparecen las *Poesías completas* de Mallarmé; primera estancia de Gauguin en Bretaña; n. Chagall; n. Juan Gris; n. Arp; n. Duchamp.

1888 Van Gogh en Arlés; Ensor pinta *La entrada de Cristo en Bruselas*; n. De Chirico.

1889 Exposición Universal de París; Verlaine publica *Parallèlement*; Van Gogh en Saint-Remy; exposición de Toulouse-Lautrec en el Salón de los

Independientes.

1890 Suicidio de Van Gogh en Auvers-sur-Oise; estancia de Gauguin en Le Pouldu; Seurat expone *Le Chahut*.

1891 Retrospectiva de Van Gogh en el Salón de los Independientes; viaje de Gauguin a Tahití; m. Rimbaud; m. Seurat; n. Max Ernst; n. Otto Dix.

1892 Retrospectiva de Seurat en París; exposición de Munch en Berlín; fundación de la Secesión de Múnich; n. Gromaire

1893 n. Maiakovskí; n. Miró; n. Grosz

1894 Exposición de Odilon Redon en París; n. Sourine.

1895 Aparecen las *Poesías completas* de Rimbaud; exposición de Cézanne en la Gallería Vollard; n. Rosai.

1896 m. Verlaine.

1897 Fundación de la Secesión vienesa, cuyo presidente es Klimt; aparece el *Noa-noa*, de Gauguin.

1898 m. Mallarmé; m. Gustave Moreau.

1899 Fundación de la Secesión de Berlín, cuyo presidente es Liebermann; exposición de los *nabis* en París; *La Plume* dedica un número a Ensor.

1900 Aparece *La interpretación de los sueños*, de Freud; difusión del *Art Nouveau*; primer viaje de Picasso a París.

1901 Aparece *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann; retrospectiva de Van Gogh en París; Apollinaire llega a la capital francesa; Picasso inicia su «época azul»; m. Toulouse-Lautrec.

1902 Retrospectiva de Toulouse-Lautrec en París; m. Zola.

1903 Croce funda *La Critica*; Papini funda *Il Leonardo*; Picasso se establece en París; fundación del Salon d’Automne; viaje de Kandinsky a Túnez; m. Pissarro; m. Gauguin; retrospectiva de Gauguin.

1904 Pirandello publica *El difunto Matías Pascal*, exposiciones de Cézanne, Van Gogh y Gauguin en Múnich; exposición de Cézanne en Berlín; n. Dalí.

1905 Los *fauves* en el Salón de Otoño; fundación del *Brücke* en Dresde; exposición de Van Gogh en Dresde; «época rosa» de Picasso.

1906 Modigliani llega a París; Picasso empieza a pintar *Les demoiselles d’Avignon*, que termina el año siguiente; Matisse expone *La alegría de vivir*, m. Cézanne.

1907 En Florencia sale *La Voce*; Nolde abandona el Brücke, Viani empieza a pintar sus personajes desheredados.

1908 Banquete en honor del aduanero Rousseau en el estudio de Picasso; primeras telas cubistas de Picasso; m. Fattori.

1909 Los cubistas exponen en el Salón de Otoño; fundación de la *Neue Künstlervereinigung* en Múnich; fundación y *Primer manifiesto* del futurismo; *Manifiesto del rayonismo,* de Lariónov, en Rusia; primeros cuadros metafísicos de De Chirico.

1910 *Manifiesto de los pintores futuristas; Manifiesto técnico de la pintura futurista,* fundación de la revista *Sturm* en Berlín; Kandinsky pinta su primera acuarela abstracta; Nolde pinta *Pentecostés,* Delaunay *La Torre Eiffel*; Léger expone sus *Desnudos en el bosque*; gran exposición de Rouault en París.

1911 Exposición retrospectiva de Rousseau en los Independientes; fundación y primera exposición del *Blaue Reiter* (Jinete azul); nacimiento del futurismo ruso.

1912 *Papiers collés* cubistas, aparece el texto de Kandinsky *De la espiritualidad en el arte*; exposición de los futuristas en París.

1913 Aparecen los primeros cuentos de Kafka; Papini y Soffici fundan *Lacerba*; Apollinaire publica *Les peintres cubistes*; comienzo del suprematismo y del constructivismo rusos; fin del *Brücke*.

1914 Estalla la Primera Guerra Mundial; primera exposición de Chagall en Berlín; en Inglaterra Wyndham Lewis y Ezra Pound fundan el vorticismo.

1915 *Manifiesto del suprematismo*, de Malévich; Maiakovski escribe *La nube en pantalones*.

1916 Nacimiento del dadaísmo en Zúrich; comienzo de la primera metafísica de Carrà; aparece en Múnich el ensayo de Bahr *Expresionismo*; m. Boccioni; m. Franz Marc.

1917 Revolución rusa; fundación de la revista *De Stijl* (El estilo) en Leyden; conferencia de Edschmid «En torno al expresionismo en poesía».

1918 Revolución alemana y República de Weimar; *Primer manifiesto Dadá; Manifiesto del purismo,* de Ozenfant y Jeanneret; *Primer manifiesto de De Stijl,* aparecen los *Calligrammes* de Apollinaire; n. Apollinaire; aparece el primer libro de poemas de Federico García Lorca.

1919 Fundación de la Bauhaus; aparece en Turín el *Ordine Nuovo,* de Gramsci, y en Roma *Valori plastici*; Cardarelli funda *La Ronda,* Ungaretti publica *Porto sepolto*; Chagall decora la sala del teatro judío de Moscú; Rosai pinta sus primeros «hombrecitos».

1920 Aparece *Le Prométhée mal enchaîné*, de Gide; en Bruselas la Galería Selection da a conocer a Permeke y a los demás expresionistas belgas; Gabo y Pevsner publican el *Manifiesto del realismo* para distinguirse del constructivismo de Tatlín; Ródchenko publica el *Manifiesto del productivismo*; sale en París la revista *L'Esprit Nouveau*; m. Modigliani.

1922 Thomas Stearns Eliot publica *The waste land*, sale el *Ulises*, de Joyce; exposición de Dadá en París; Kandinsky y Moholy-Nagy entran en la Bauhaus; «marcha sobre Roma» 1924 Fundación de los «Cuatro azules»; los camisas negras asesinan a Matteoti.

1925 Aparece el poema *Vladimir Ilich Lenin*, de Maiakovski; Montale publica *Ossi di seppia*; la Bauhaus se traslada a Dessau; primer *Manifiesto surrealista*, de Breton; primera exposición surrealista en París.

1926 Van Doesburg publica el *Manifiesto del elementalismo* en *De Stijl*, primera exposición del *Novecento* en Milán; m. Monet.

1927 Brecht escribe *La ópera de tres centavos*, m. Juan Gris.

1928 Breton publica *Le surréalisme et la peinture*.

1929 *Segundo manifiesto surrealista*, de Breton; exposición internacional de arte abstracto en Zúrich.

1930 Primer número de la revista *Le surréalisme au Service de la Révolution*; Van Doesburg funda la *Revue AC* (Arte Concreto); m. Maiakovski.

1931 Fundación del grupo *Abstraction-Création* en París.

1932 Aparece el volumen de poesías *Oboe sommerso*, de Salvatore Quasimodo.

1933 Comienzo de las persecuciones nazis en Alemania contra los artistas «degenerados»; Hitler ordena cerrar la Bauhaus.

1935 Picasso graba la *Minotauromaquia*; m. Malévich.

1936 Guerra civil española; Picasso director del Museo del Prado; aparecen *Les jeux fertiles*, de Eluard; m. Viani.

1937 Las obras de arte moderno son descolgadas de los museos alemanes; Picasso pinta el *Guernica*; muere A. Gramsci.

Bibliografía

BARR, A. H., *Masters of modern art*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1954

BAZIN, G., *Histoire de la peinture moderne*, Hyperion, París, 1950

BEZAINE, J., *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Editions du Seuil, París, 1953

CASSOU, J., *Situation de l'art moderne*, Fernand Nathan, París, 1955

CASTELFRANCO, G., *La pintura moderna*, Luigi Gonnelli e F. Editori, Florencia, 1934

COGNIAT, R., *Histoire de la peinture*, Fernand Nathan, París, 1955

COURTHION, P., *Art indépendant*, Editions Albin Michel, París, 1958

DORFLES, G., *Il divenire dalle arti*, Einaudi, Turín, 1959

FOCILLON, H, *La peinture aux XIX et XX siècles*, H. Laurens, París, 1928

FRANCASTEL, P., *Art et technique*, Les Editions de Minuit, París, 1956

—, *Lo spazio figurativo del Rinascitnento al cubismo*, Einaudi, Turín, 1957

GEORGE, W., COGNIAT, R., Y FOURMY, M., *Encyclopédie de l'art international contemporain*, Prisme des Arts, París, 1958

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931

HAUSER, A., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Turín, 1956

HAUTECOEUR, L, *Histoire de l'art*, Flammarion, París, 1959

LAVAGNSNO, E., *L'arte moderna dai neoclasici al contemporanei*, Utet, Turín, 1956

MALTESE, C., *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Turín, 1956

MARCHIORI, G., *Pintura moderna in Europa*, Neri Pozzi, Venecia, 1950

PAVOLINI, C., *Cubismo, futurismo, espressionismo*, Zanichelli, Bolonia, 1926

RAYNAL, M., *La pittura moderna*, Skira, Ginebra, 1958

READ, H., *Art and society*, Faber and Faber, Londres, 1950

—, *Art now*, Faber and Faber, Londres, 1950

ROTHENSTEIN, J., *The moderns and their world*, Foenix House Ltd., Londres, 1957

SALVINI, R., *Guida all'arte moderna*, Garzanti, Milán, 1956

SEDLMAYR, H., *La rivoluzione dell'arte moderna*, Garzanti, Milán, 1958
VALSECCHI, L., *Profilo della pittura moderna*, Garzanti, Milán, 1959
VENTURI, L., *Pittura contemporanea*, Hoepli, Milán, 1948
ZERVOS, C., *Histoire de l'art contemporain*, Cahiers d'Art, París, 1938

Índice de autores

Adler, Jules, 76
Amiet, Cuno, 256
Apollinaire, Guillaume, 63, 64, 150, 288, 313, 354
Aragon, Louis, 30, 32, 150, 292, 298
Archipenko, Alexander, 124, 248

Baader, Johannes, 144
Baargeld, Johannes, 138
Bábel, Isaak, 238
Bahr, Hermann, 69, 70, 80
Bakunin, Mijail, 127
Balzac, Honoré de, 20
Balla, Giacomo, 213, 225, 226, 321, 323
Barbey d’Aurevilly, Jules, 32, 75
Barlach, Ernst, 52, 64, 108, 110
Barrés, Maurice, 54
Barrot, Odilon, 18
Bauchant, André, 61
Baudelaire, Charles, 18, 48, 62, 296
Beckmann, Max, 108, 116, 117
Belinski, V., 20
Bénédite, Leonce, 32
Bergerat, Emile, 32
Bergson, Henri, 175
Bleyl, Fritz, 86, 255, 256, 257
Blondel, Emile, 61

Bloy, León, 75, 78
Boccioni, Umberto, 193, 206, 207, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 315, 321, 323
Bogdánov, 242, 243
Bombois, Camille, 61
Bonnard, Pierre, 71, 86
Boutroux, Emile, 175
Brancusi, Constantin, 64, 124, 186
Braque, Georges, 71, 92, 291
Brecht, Bertolt, 110, 114, 115
Breton, A., 125, 158, 159, 160, 161, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 277, 298, 303
Brusselmans, Jean, 123
Burliuk, David, 91
Burliuk, Vladímir, 91
Burne-Jones, Edward, 71
Butti, 203

Campana, Dino, 53, 214
Canonica, 203
Carco, Francis, 62
Carrà, Carlo, 131, 207, 210,212, 225, 321, 323
Casorati, Felice, 103
Cézanne, Paul, 33, 69, 86, 126, 127, 354
Chagall, Marc, 124, 125, 126, 127, 237, 244
Chennevières, Philippe de, 18
Chevreul, Michel Eugène, 69
Comte, Auguste, 67
Corbusier, Le, 191
Corimh, Lovis, 89, 118
Corot, 353

Corradini, Enrico, 209
Courbet, Gustave, 22, 23, 24, 29, 31, 32, 38, 69, 236, 353
Croce, Benedetto, 204

Dalí, Salvador, 164
D'Annunzio, Gabriele, 54, 56, 127, 211, 212
Daumier, Honoré, 19, 22, 24, 27, 29, 30, 31, 35, 74, 123, 129, 353, 354
David, Jacques-Louis, 195
De Braekeleer, Henri, 42
De Carolis, 203
Decamps, Alexandre, 22
Dechelette, Louis, 61
De Chirico, Giorgio, 133, 148, 167, 168, 212, 354
Delacroix, Eugène, 22, 29, 37, 54, 56
Delaunay, Robert, 105, 353, 354
Delvaux, Paul, 168
Denis, Maurice, 70, 71
Depero, Fonunato, 213
Derain, André, 62, 71, 72, 74, 86, 92
De Sanctis, Francesco, 21
Desnos, Robert, 169
Dessaignes, Georges, 136
Dix, Otto, 108, 112, 113, 116, 117, 124
Döblin, Alfred, 110
Domínguez, Oscar, 170, 171
Dorival, B., 75
Duchamp, Marcel, 143
Dufy, Raoul, 71, 72
Dumas, Alejandro (hijo), 31
Dupont, Pierre, 18

Duran, Carolus, 32
Durero, Alberto, 56

Edschmid, Kasimir, 81, 83, 84
Eisenstein, Serguéi, 238
Eluard, Paul, 52, 150, 156, 292
Engels, Friedrich, 19, 23
Ensor, James, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 60, 68, 90, 88, 105, 120, 121
Erba, 211
Esenin, Serguéi, 238

Fattori, Giovanni, 24, 52, 57, 129
Feininger, Lyonel, 107
Fels, Florent, 39
Fiedler, Conrad, 95
Fillia, 213
Finch, Villy, 42
Flaubert, Gustave, 58
Forain, Jean-Louis, 129
Freud, Sigmund, 155, 157, 158
Friedmann, 95
Friesz Othon, 71, 74
Funi, Achille, 211

Gabo, Naum, 124, 335, 338
Galantara, 129
Gauguin, Paul, 34, 36, 37, 44, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 60, 61, 68, 70, 71, 72, 86, 89, 103, 126
George, Stefan, 56
Gerstl, Richad, 117

Giacometti, Alberto, 163
Gippius, Zinaida, 56
Gleizes, Albert, 176
Gobetti, 211
Goethe, Johann Wolfgang von, 20, 70, 97
Goncharova, Natalya, 124, 325
Gorki, Arshite, 171
Gorki, Máximo, 232
Goya, Francisco de, 56, 74
Giuliotti, 75
Gramsci, Antonio, 205, 211
Grohmann, W., 103, 106
Gromaire, Marcel, 121
Gropius, Walter, 107, 250
Grosso, Giacomo, 57
Grosz, George, 80, 85, 108, 113, 114, 115, 116, 117, 124
Grundig, Hans, 108
Guillaume, Paul, 64

Hauptmann, Gerhart, 79
Hausmann, Raoul, 141, 144, 149, 258, 273
Heartfield, John, 108, 144, 149
Heckel, Erich, 64, 86, 87, 255, 256, 257
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 19, 20, 21
Heine, Heinrich, 22, 84, 91
Helmholtz, Hermann von, 69
Herbin, Auguste, 191
Hervé, Julien-Auguste, 78
Herzfelde, Wieland, 149
Heyerbdahl, Hans, 43
Hodler, Ferdinand, 103

Hoech, Hannah, 144
Hoelzel, Adolf, 95, 229
Hofer, Karl, 92
Huelsenbeck, Richard, 115, 144, 273
Huges, Arthur, 56
Hugo, Víctor, 22
Husserl, Edmund, 187
Huysmans, Louis-Karl, 54, 55, 56, 75

Ibels, 76
Ibsen, Henrik, 43, 44
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 195

Jacob, Max, 65
Jakovsky, Anatole, 60
James, William, 218
Janco, Marcel, 137
Jawlensky, Alexei von, 91, 107, 124
Jeanneret, Charles-Edouard, 191. *Véase* Le Corbusier
Jespers, Loris, 123
Jourdain, Francis, 73

Kafka, Franz, 99
Kandinsky, Vassili, 52, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 120, 230, 231, 246
Kanoldt, Alexander, 92
Kirchner, Ernest Ludwig, 52, 64, 86, 87, 88, 89, 255, 256, 257, 258
Klee, Paul, 52, 61, 64, 80, 91, 93, 95, 102
Klimt, Gustav, 103, 104, 117
Kokoschka, Oskar, 116, 117, 118, 119
Kollwitz, Käthe, 79, 108, 110, 111, 115

Krohg, Christian, 43
Kubin, Alfred, 91, 93, 104
Kupka, Frantisek, 124

La Fresnaye, Roger de, 186
Lariónov, Mijail, 95, 124, 325, 326
Laurens, Henry, 64
Lautréamont, I. D., 156, 157
Leconte de Lisle, Charles 49
Léger, Fernand, 64
Lehmbruck, Wilhelm, 52
Lenin, Vladímir Ilich, 137
Leonardo da Vinci, 164
Lhote, André, 186
Liebermann, Max, 89
Lipchitz, Jacques, 64, 124
Lissitski, El, 237, 246

Macari, Mino, 132
Macke, August, 52, 93
Mac Orlan, Pierre, 74
Maeterlinck, Maurice, 95
Maiakovski, Vladímir, 146, 214, 215, 327, 343, 346
Malévich, Casímir, 95, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 249, 327, 334
Maulingue, Maurice, 52
Mallarmé, Stephane, 50
Manet, Edouard, 33, 236
Mann, Heinrich, 80, 110
Mann, Thomas, 85, 110
Marc, Franz, 91, 93, 94, 95, 107, 120

Marcoussis, Louis, 186
Marinetti, Filippo Tommaso, 57, 58, 59, 60, 205, 209, 210, 212, 213, 215, 217, 218, 319
Marquet, Pierre-Albert, 71
Martini, Arturo, 64
Marx, Karl, 20, 67
Matisse, Henri, 61, 71, 72, 86, 87, 185, 232
Matta, Roberto, 171
Maxwell, James Clark, 69
Meissonier, Jean Louis Ernest, 32
Metelli, 61
Metzinger, Jean, 176, 231
Meunier, Constantin, 38, 39, 206
Meyerhold, Vsiévolod Emílievich, 238
Michelet, Jules, 19, 206
Mies van der Rohe, Ludwig, 246
Millais, John Everett, 56
Millet, Jean François, 24, 29, 31, 123
Miró, Joan, 61, 64, 166
Modersohn, Paula, 86
Modigliani, Amadeo, 64, 103, 126, 127, 128, 129
Mondrian, Piet, 95, 98, 248, 249, 250, 349, 350
Montale, Eugenio, 131, 214
Morbelli, 203
Moreau, Gustave, 54, 55, 56, 57, 60
Morris, William, 71
Müller, Otto, 86, 87, 256
Munch, Edvard, 37, 43, 44, 45, 60, 68, 85, 86, 89, 103
Munkácsy, Minály, 31
Münter, Gabriella, 92, 93
Mussolini, Benito, 57, 209

Namier, Lewis B., 92
Nietzsche, Friedrich, 68, 73, 85, 86, 127, 209
Nieuwerkerke, Conde, 31
Nolde, Emil, 42, 52, 64, 80, 86, 87, 89, 90, 91, 124, 256
Novalis, 84

O'Brady, Gertrude, 61
Oleffe, Auguste, 120
Olesha, Jurij, 238
Oud, Jacobus Johannes Pieter, 248
Ozenfant, Amédée, 191

Palazzeschi, Aldo, 214, 219
Papini, Giovanni, 75, 204, 217, 218
Pascoli, Giovanni, 209
Pasternak, Boris, 236
Pea, Enrico, 129
Pechstein, Max, 52, 64, 86, 89, 91, 124, 256, 257, 258
Pelizza da Volpedo, 203
Peret, Benjamin, 150
Permeke, Constant, 43, 90, 120, 121, 122, 123
Petöfi, Sándoz, 22
Pevsner, Antoine, 124, 335, 338
Picabia, Francis, 141, 229
Picasso, Pablo, 62, 64, 88, 92, 103, 124, 127, 134, 200, 201, 227, 232, 247
Piscator, Erwin, 110, 276
Poussin, Nicolás, 180
Prampolini, Enrico, 213
Previati, Gaetano, 225

Prezzolini, 208, 209
Puvis de Chavannes, Pierre, 71

Raffaelli, Jean François, 76
Ranson, Paul, 71
Ravaisson, Félix, 231
Rebora, 214
Redon, Odilon, 56, 71
Rembrandt Van Eyn, 56, 74
Renan, Ary, 55
Renoir, Pierre Auguste, 69
Rey, Robert, 32
Ribemont, 136
Rimbaud, Arthur, 35, 49, 50, 52, 53, 60, 64, 126
Robespierre, Maximilien de, 50
Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo, 129
Ródchenko, 339, 340
Roll, Alfred, 76
Rolland, Romain, 111
Rops, Félicien, 56
Rosal, Otone, 131
Rossetti, Dante Gabriel, 56
Rossi, Gino, 103, 213
Rouault, George, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 92, 110
Roussau, Henri, 61, 99, 166, 185
Rousseau, Jean Jacques, 49
Russolo, Luigi, 211, 213, 225, 321
Rysellberghe, Theo van, 42

Sade, Marqués de, 157
Sant’Elia, Antonio, 211, 212

Sarcey, Francisque, 32
Sartorio, Aristide, 56, 57, 132, 203
Scipione, Gino Bonichi, 133
Schiele, Egon, 117
Schmidt, Conrad, 19
Schmidt-Rottluff, Carl, 86, 87, 255, 256, 257
Schönberg, Arnold, 104
Schwitters, Kurt, 141, 142, 143
Segall, Lasar, 52, 124, 125, 127
Segantini, Giovanni, 102, 225
Seuphot, Michael, 229
Serner, Walter, 138
Sérusier, Paul, 70
Servaes, Abert, 120, 123
Serra, 209, 212
Seurat, Georges, 42, 69
Severini, Gino, 213, 248, 321, 323
Signac, Paul, 36
Siqueiros, David, 227
Sironi, Mario, 74, 132, 211, 213, 225
Slapater, 212
Slevogt, Max, 89
Smet, Gustave de, 120, 123
Smits, Jakob, 38
Soffici, Ardengo, 208
Sologub, Fiódor, 56
Soupault, Philippe, 150
Soutine, Chaim, 124, 127
Stein, Gertrude, 196
Steiner, Rudolf, 105
Steinlen, Théophile, 76, 129

Stendhal, 22
Stepanova, Bárbara, 339, 340
Stirner, Max, 73
Strindbecg, August, 44, 45, 85, 86
Sutter, Jules de, 123
Swinburne, Algernon Charles, 56

Tatlín, 236, 335, 339
Thiers, Adolphe, 23
Toller, Ernst, 110, 115
Toulouse-Lautrec, Henri de, 44, 103, 127, 129
Trakl, Georg, 80
Trotski, Leon, 171, 205
Troubetskoi, 203
Turner, Joseph Mallord William, 42
Tytgat, Edgard, 123
Tzara, Tristan, 64, 65, 171, 259, 265, 266, 267, 268, 271

Ungaretti, Giuseppe, 129
Utrillo, Maurice, 61

Valmier, Georges, 191
Valverane, Denis, 76
Valloton, Félix Edouard, 71
Van den Berghe, Fritz, 120, 123
Van der Leck, Bart, 248
Van de Velde, Henry, 103
Van Doesbuq, Theo, 141, 248, 250, 349, 350
Van Dongen, Kees, 71, 86, 92
Van Gogh, Vincent, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 54, 60, 68, 72, 74, 84, 85, 86, 89, 105, 118, 120,

126
Vantongerloo, Georges, 248, 250, 349
Vauxcelles, 71, 74
Verhaeren, Emile, 38, 40, 122, 205
Verlaine, Paul, 71
Viani, Lorenzo, 103, 129, 130, 131, 132, 133
Villon, François, 191
Vlaminck, Maurice de, 62, 70, 71, 73, 74, 86, 92
Vuillard, Edouard, 71, 86

Wedekind, Frank, 68, 69
Werefkin, Marianna von, 91
Wilde, Oscar, 56, 127
Worringer, Wilhelm, 124

Yriarte, Charles, 31

Zadkine, Ossip, 124
Zola, Emile, 22, 27, 33, 68, 73
Zweig, Arnold, 110, 111

Notas

[1] Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intelectuali*, Einaudi, Turín, 1957, p. 18. <<

[2] Philippe de Chennevières, *Souvenirs d’un directeur da Beaux-Arts*, «Le Musée du Louvre en 1848», París, 1886; cf. *Europe*, París, enero-marzo de 1948, p. 221. <<

[3] Baudelaire, *Riflessioni sui miei contemporanei*, L’Esae, Milán, 1945, ed. por A. Donaudy, pp. 92-97. <<

[4] Cf. A. Alexandre, *H. Daumier*, cartas de Michelet a Daumier, Laurens, París, 1888. <<

[5] Cf. K. Löwith, *De Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Turín, 1949, p. 231. **<<**

[6] Cf. Z. V. Smirnova, *Arte e letteratura nell'U. R. S. S.*, «Il problema del realismo nell' estetica di Belinski», Ed. Sociali, Milán, 1950, p. 21. Cf. también V. Belinski, *Textes philosophiques choisis*, «L'idée de l'art», Editions en langues étrangères, Moscú, 1948. <<

[7] F. De Sanctis, *Opere complete*, Corcese, Nápoles, 1940, pp. 239-244. <<

[8] F. De Sanctis, «*La giovinezza*», *op. cit.*, p. 105. <<

[9] G. Courbet, *Il realismo*, Colip, Milán, 1954, pp, 35-36. <<

[10] Cf. L. Rosenthal. *Du Romantisme au Réalisme*, Laurens, París. p. 53. <<

[11] G. Courbet, *op. cit.*, pp, 71-72. <<

[12] Marx y Engels, *Sur la littérature et l’art*, ed por Fréville, Editions Sociales, París, 1936, p. 132. La expresión es de Marx. <<

[13] G. Courbet, *Sa vie et ses oeuvres*, Pierre Cailler, Ginebra, 1948, p. 101. <<

[14] Cf. *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Turín, 1953, p. 93, también para las citas anteriores. <<

[15] Cuando el 5 de abril Courbet hizo un llamamiento a los artistas de la capital asediada por los prusianos, el gran anfiteatro de la facultad de Medicina se llenó de pintores y escultores y entre los nombres de los que resultaron elegidos en el Comité de la Federación de los Artistas figuraban los de los más grandes maestros franceses: Corot, Courbet, Daumier, Manet. La adhesión de los artistas a la Comuna fue tan rápida, espontánea y viva que, sólo con sus fuerzas, formaron una compañía de combatientes. Pero también dieron su adhesión científicos, músicos, actores y estudiantes, En cuanto a los escritores y a los poetas basta recordar a Paul Verlaine, que desempeñó el cargo de jefe del gabinete de prensa de la Comuna y que más tarde, huido a Londres, seguirá ligado al ambiente de los proscritos *communards*, escribiendo para el periódico de Eugène Vermersch, el poeta amigo de Coutber, un puñado de cuartillas agresivas e incendiarias contra los hombres de Ventalles. Rimbaud también fue *communard*. Algunos de sus escritos sobre el tema se perdieron, pero nos quedan dos poemas: *Les mains de Jeanne-Marie*, dedicado a una muchacha proletaria, y *Paris se repeuple*, sobre el regreso de la «corte» de Thiers a París. A estos dos poemas va unido la *Lettre du Baron de Petdechèvre*, descubierta en 1948, que es un agudo escrito polémico sobre los malos hábitos de Versalles. La Comuna terminó con las matanzas perpetradas por las tropas de Thiers: treinta mil parisienses fueron fusilados. <<

[1] Esta y las siguientes citas están sacadas del volumen *Lettres de V. Van Gogh à son frèe Théo*, Grasset, París, 1937; y de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, París, 1950. <<

[2] E. Zola, *Correspondence*, Etienne Fasquelle, París, 1908, vol. II, p. 661. <<

[3] Cf. J. Rewald, *Storia dell’Impressionismo*, Sansoni, Florencia, 1949, p. 13. <<

[4] Cf. L. Végvári, *L'art de M. Munkácsy*, Institut des relacions culturelles, Budapest, 1952, p. 29. <<

[5] L. Végvári, *L’art de M. Munkácsy*, p. 30. <<

[6] G. Courbet, *op. cit.*, vol. II, p. 302. <<

[7] Cf. L. Aragon, *Courbet*, Cercle d’Art, París, 1953, p. 13. <<

[8] G. Courbet, *op. cit.*, vol. I, p. 283. <<

[9] G. Courbet, *op. cit.*, p. 305. <<

[10] Cf. L. Aragon, *op. cit.*, p. 13. <<

[11] Cf. R. Rey, *Le peinture moderne*, Presses Universitaires de France, París, 1941, p. 25. <<

[12] Cf. J. Rewald, *op. cit.*, pp. 217-229. <<

[13] E. Zola, *Nouvelle compagne*, Etienne Fasquelle, París, 1897, p. 97. <<

[14] Cf. R. Rey, *op. cit.*, p. 51. <<

[15] En cuanto a Zola, también es notable su propensión a trazar auténticos retratos físicos con un gusto que destaca y exagera los elementos somáticos para acentuar su carácter. Es decir, también él en literatura se vale del principio de la deformación; simplifica, hace someros, pero al mismo tiempo eficaces, cásticos y perentorios, a través de la descripción física, a sus personajes. Van Gogh aprendió a emplear la deformación no sólo de Daumier sino también de Zola. **<<**

[16] Cf. A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, NRF, París, 1954, p. XXII. <<

[17] Cf. De Formaggio, *Van Gogh*, Mondadori, Milán, 1952, p. 169. <<

[18] Sobre los escritos de Ensor, de donde se han extraído ésta y las citas siguientes, cf. *Les écrits de James Ensor*, Seléction, Bruselas, 1921; y *Les écrits de James Ensor (1928-1934)*, L'Art contemporain, Amberes, 1934. <<

[19] Es el fragmento final del poema «Le Fléau» (El Flagelo), del libro *Las campiñas alucinadas*, 1893. <<

[20] J. A. Strindberg, *L’Incendio*, Rosa e Ballo, Milán, 1944, p. 76. <<

[21] J. A. Strindberg, *L’Incendio*, p. 76. <<

[1] Karl Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, 1852. <<

[2] Cf. P. Pia, *Baudelaire*, Editions du Seuil, París, 1958, pp. 121-122. Con mayor insolencia, con un lenguaje provocador, que luego será típico de muchas vanguardias, en *Mi corazón al desnudo* Baudelaire escribió: «Todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin descanso las palabras: inmoral, inmoralidad, moralidad del arte y otras tonterías, me recuerdan a Louise Villedieu, prostituta de cinco francos, que, acompañándome al Louvre, donde nunca había estado, empezó a enrojecer y a taparse la cara, y tirándome de la manga me preguntaba ante las estatuas y los cuadros inmortales, cómo era posible que se expusieran en público tantas indecencias». <<

[3] P. Pia, *Baudelaire*, p. 79. <<

[4] Cf. sobre este tema G. Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio*, Ed. D’Anna, Messina, 1948, pp. 20-30. <<

[5] S. Mallarmé, *Poésies*, «Brise marine», NRF, París, 1913, p. 43. <<

[6] Esta y las otras citas proceden de los siguientes textos de Gauguin, *Noa-Noa*, La Plume, París, 1990; *Avant et après*, Ed. Cres, París, 1903; *Lettres au peintre danois Willemsen*, Les Marges, París, 1918; *Lettres à Daniel de Monfreid*, E. Cres, París, 1919; *Lettres à Emile Bernard*, Ed. de la Rénovation Esthétique, Tonnerre, 1926; Cf. *Noa-Noa e altri scritti*, Bompiani, Milán, 1941, ed. por D. Morosini, y *Lettere di Gauguin*, Longanesi, Milán, 1948. <<

[7] Sobre el tema cf. A. Merlin, *Gauguin e l’esotismo*, Cedam, Padua, 1943. <<

[8] Cf. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letterattura romantica*, Einaudi, Turín, 1942, pp. 303-319. <<

[9] J. K. Huysmans, *A rebours*, Etienne Fasquelle, París, pp. 71-76. <<

[10] Contra esta interpretación de Moreau dada por Huysmans reaccionaron Ary Renan y algún otro crítico; pero la interpretación de Renan acaba, en sustancia, por no diferir de la de Huysmans. En efecto, para Renan lo que Moreau pidió al texto evangélico al pintar a Salomé es «un monstruo femenino cuya fuera reside en su belleza carnal, en la práctica de artificios malditos, en la malignidad espontánea o sugerida». «La siríaca Salomé —continúa Renan— se transforma así, por el deseo que ha concebido o por la venganza a la que sirve, en la encarnación de una armoniosa y embriagadora energía del Mal, artífice de uno de esos delitos desmesurados que el arte debe magnificar». Por lo demás, el mismo Moreau no interpretaba de otro modo sus obras. De su cuadro *Chimère*, por ejemplo, escribía: «Esta isla de los sueños fantásticos encierra todas las formas de la pasión, de la fantasía, del capricho de la mujer. La Mujer, en su esencia primera, es el ser inconsciente y loco de lo incognoscible, del misterio, esclava del mal bajo la forma de la seducción perversa y diabólica. Sueños de niños, sueños de los sentidos, sueños monstruosos, sueños melancólicos, sueños que transportan el espíritu y el alma a la vaguedad de los espacios, al misterio de la sombra, todo debe sentir la influencia de los siete pecados capitales, y todo se reencuentra en esta preñada por Satanás en el círculo de los vicios y de los ardores culpables […] Lejos, la Ciudad muerta de las pasiones apagadas; Ciudad del Medievo, áspera y silenciosa…». Este fragmento lo cita R. De Montesquieu en su ensayo *Altesses Sérénissimes*, «Le Lapidaire», Juven, París, 1907, p. 7. Cf. también M. Praz, *op. cit.*, p. 310. <<

[11] J. K. Huysmans, *A rebours*, p. 82. <<

[12] Para definir mejor la actitud «histórica» de Sartorio puede ser interesante ver las repuestas que dio en 1893 a Gustavo Macchi, un periodista que realizó una encuesta entre los intelectuales italianos para conocer su postura ante el socialismo. Recibió respuestas de 193 literatos, hombres de ciencia y artistas. De estas respuestas, sólo treinta fueron negativas. Esa es la respuesta de Sartorio a la primera pregunta («Cuál es su actitud ante el socialismo, adónde llevará?»): «Creo que sería la última ruina de la humanidad». Cf. *Il socialismo giudicato*, Aliprandi, Milán, 1893, p. 100. **<<**

[13] La novela de Marinetti se publicó en Francia ese mismo año. <<

[14] A. Jakovsky, *Les peintres naïfs*, La Bibliothèque des Arts, París, 1956, p. 15. <<

[15] F. Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michel, París, 1927, p. 36. <<

[16] Cf. M. Rousseau, *L’art océanien*, Apam, París, 1951, p. 124. <<

[17] Cf. T. Tzara, «Note sur l’art nègre», en *Sic*, París, 1917, y «Note sur la poésie nègre», en *Sic*, París, 1918. Cf. también M. Rousseau, *L’art océanien*, p. 127. <<

[1] A. Comte, *Discurs sur l’esprit positif*, París, 1849, p. 147. <<

[2] E. Zola, *Le roman experimental,* Etienne, Fasquelle, París, 1880, p. 197. Zola, como ya se ha dicho, no fue fiel a su doctrina. Él mismo lo reconocerá en 1898 en *París*: «¡Ah! Para llegar a donde hoy me encuentro, ¡cuántas reflexiones, cuántos combates! Yo no era más que un positivista, un sabio que lo debía todo a la observación y a la experiencia, que no aceptaba nada fuera del hecho comprobado. Científicamente y socialmente no admitía más que la evolución simple y lenta que genera la humanidad, como el mismo ser humano es generado. Pero fue entonces cuando, en la historia de la tierra y luego en la de sociedad, me vi obligado a dejar sitio al volcán, al brusco cataclismo, a la brusca erupción que ha marcado cada fase geológica, cada período histórico […]. Y con un gran gesto el reveló al soñador social que había en él, al lado del estudio escrupuloso, metódico y modesto ante los fenómenos. Su esfuerzo constante era el de reconducir todo a la ciencia, y sentía un gran dolor por no poder constatar científicamente en la naturaleza ni la igualdad, ni la misma justicia cuya necesidad advertía vivamente desde el punto de vista social». El naturalismo científico de Zola se hacía así pasión por la verdad y, por tanto, un arma contra la hipocresía de su época. <<

[3] H. Bahr, *Espressionismo*, Bompiani, Milán, 1945, pp, 84-85. <<

[4] El grupo de Le Pouldu o la escuela de Pont-Aven, localidad de Bretaña, estaba formado por artistas como Paul Sérusier, Séguin, Laval, Maufra y algún otro, agrupados en torno a Gauguin entre 1886 y 1888. Fue un grupo de no mucha consistencia, cuyo planteamiento, sin embargo, influyó en algunos aspectos en los *nabis*. <<

[5] *Nabi* es un término hebreo que significa profeta. Fue sugerido a Sérusier por el poeta Cazalis, amigo de Mallarmé <<

[6] La denominación de *fauves* (fieras) se debe al crítico Vauxelles, el cual, al ver una escultura de gusto renacentista junto a los cuadros de Matisse, Rouault y Derain, exclamó: «¡Es Donatello en medio de las fieras!». <<

[7] H. Matisse: «Notes d’un peintre», en *La Grande Revue*, París, 1908. Véase también J. Charpier y P. Seghers, *L’art de la peinture*, Seghers, París, 1957, pp. 584-585. <<

[8] *Ibídem*. <<

[9] Esta y las citas siguientes de Vlaminck están sacadas del volumen autobiográfico *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, Flammarion, París, 1929. <<

[10] F. Jourdain, *Sans remords ni rancume*, Corrêa, París, 1953, p. 12. Pero todos los primeros capítulos de este libro de recuerdos evocan agudamente el ambiente parisiense de la época desde este punto de vista. <<

[11] Citado por P. Courthion, *Art indépendant*, Albin Michel, París, 1958, p. 63. <<

[12] No es misión nuestra examinar aquí toda la actividad de Vlaminck, ni tampoco las complicadas circunstancias de su vida. Sólo diremos que el nietzscheanismo que había en él lo llevó a consecuencias externas, donde ingenuidad, despecho, rencor y desprecio por los demás se daban la mano para empujarlo a actitudes, pensamientos y gestos penosos y reprobables. Así fue, cuando, durante la ocupación de Francia por los nazis, en 1941, aceptó acaudillar una delegación de artistas; de la que también formaban parte Derain, Friesz, Segonzac, Despian, a Alemania; y cuando en 1943 escribió un auténtico panfleto en el que se atacaba a los mejores artistas franceses. La causa de sus gestos se halla en su pensamiento de raíz nietzscheana. Léase, por ejemplo, este fragmento de su libro *Désobèir* (1936): «Desobedecer al progreso, a la civilización. Desobedecer a la moda, al esnobismo, a las teorías aleatorias; contrastantes e irracionales. ¡Desobedecer a la máquina! Desobedecer a la idiotez. Tomar contra corriente el camino recorrido por la multitud de la masa. Huir de la falsa mística moderna. Renegar del Ideal de la hija del portero, del hijo del banquero, del jubilado de la Seguridad Social. ¡Otra *alma bella* pues! De una pasión romántica de presuntuoso y exasperado individualismo como ésta, en la que acabó por caer Vlaminck, se podía esperar cualquier *gesto*, incluido el de 1941». <<

[13] G. Rouault, *Souvenirs intimes*, E. Frapier, París, 1927, p. 81. <<

[14] B. Dorivai, *Rouault*, Ed. universitaires, París, 1956, p. 56. <<

[15] B. Dorivai, *Rouault*, p. 56. <<

[16] G. Rouault, *Souvenirs intimes*, p. 82. <<

[17] En *Soirée de Paris*, París, julio de 1914. <<

[18] G. Rouault, *Soliloques*, Aux Ides er Calendes, Neuchâtel, 1944, p. 193. <<

[19] L. Bloy, *La fede impaziente*, Bompiani, Milán, 1946, p. 125. <<

[20] El término «expresionismo», según Julius Elias, fue usado por primera vez en 1901 por el pintor Julien-Auguste Hervé para un grupo de sus cuadros. Con mayor justeza, parece que el término fue empleado por Pechstein durante una sesión del jurado de la «Secesión» de Berlín: ante una tela suya alguien preguntó: «¿Esto sigue siendo impresionismo?». Y Pechstein respondió: «No, es expresionismo». <<

[21] El naturalismo de tendencia socialista fue en la Alemania de esos años una corriente muy vasta y fuerte. Gerhart Hauptmann era su representante más vivo. En su *Der Narr in Christo Emanuel Quint* describe así el mesianismo social: «Se contaba con toda seriedad con una grandiosa catástrofe social universal que debería tener lugar lo más tarde hacia 1900 y regenerar el mundo […] Los círculos sociales y los jóvenes intelectuales cercanos a sus ideas esperaban la realización del futuro estado socialista, estado social y, por tanto, ideal». Cf. G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Turín, 1956. En 1943, Käthe Kollwitz, en una página de su *Diario*, recordando el mismo período, anotaba: «El artista, es hijo de su época, especialmente si el período de su desarrollo coincide con la época del primer socialismo. Precisamente, mi desarrollo tuvo lugar en ese período. Fui presa de él totalmente». Entre los primeros trabajos importantes de Kollwitz están, entre otros, las seis tablas litográficas y el aguafuerte dedicados al drama de Hauptmann *Los tejedores*. Cf. M. De Micheli, *Käthe Kollwitz*, Hoepli, Milán, 1954. <<

[22] Frank Wedekind escribió todas sus obras teatrales más importantes entre 1890 y 1917. *El espíritu de la tierra*, cuyo protagonista es el famoso personaje de Lulú, es de 1893. *La caja de Pandora*, en la que Lulú vuelve a aparecer, es de 1904. <<

[23] Cf. K. Edschmid, *Ueber den Expressionismus in den Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss, Berlín, 1921. <<

[24] K. Edschmid, *Ueber den Expressionismus in den Literatur und die neue Dichtung*, pp. 5-11. <<

[25] Cf. A. Abusch, *Storia della Germania moderna*, Einaudi, Turín. 1951, pp. 230-235. <<

[26] En particular, nos referimos a las obras, *Interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904), *Tres aportaciones a la teoría sexual* (1905) y *Tótem y tabú* (1912). <<

[27] Cf. Parte segunda, *Crónica de la unión artística «Die Brücke»*. De esta crónica resulta que Nolde formó parte del grupo desde 1905; la carta que le invitaba a adherirse a él, en cambio, lleva la fecha de 4 de febrero de 1906. <<

[28] *Ibidem*. <<

[29] Cf. W. Hess, *I problemi de la pittura*, Garzanti, Milán, 1958, pp. 65-66. <<

[30] Publicado en la autobiografía, E. Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Christian Wolff Verlag, Flensburg, 1956, p. 91; primera edición, Berlín. 1934. Al mismo texto pertenecen las citas que siguen. <<

[31] Cf. U. Apollonio, «*Die Brücke*» e la cultura dell'espressionismo, Alfieri, Venecia, 1952, p. 54. <<

[32] Cf. W. Grohmann, *V. Kandinsky*, Il Saggiatore, Milán, 1950, p. 64. **<<**

[33] Cf. V. Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2.ª edición, 1967. <<

[34] Cf. W. Hess. *I problemi de la pittura*, p. 108. <<

[35] F. Marc, *Briefe, Anfeichmungen und Aphorismen,* Berlín, 1920. Cf. H. K. Röchel. *Pittura moderna tedesca*, De Agostiní, Novara, 1957, pp. 75-76; W. Hess, *I problemi de la pittura*, pp. 110-111. <<

[36] Cf. W. Grohmann, *V. Kandinsky*, pp. 85-86. <<

[37] Cf. W. Grohmann, *V. Kandinsky*, p. 28. <<

[38] W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. <<

[39] Otros ensayos de Kandinsky, *Ueber Kunstversteben* (La comprensión del arte), en *Der Sturm*, Berlín, núm. 3, 1912; *Rücklickee, 1901-1913* (Autobiografía), *Der Sturm*, Berlín, 1913; *Punkt und Linie zu Fläche* (*Punto y línea sobre el plano*), Langen Verlag, Múnich, 1926. <<

[40] W. Hess, *I problemi de la pittura*, pp. 122-123. <<

[41] P. Klee, *Ueber die moderne Kunst,* Berna, 1945. La conferencia fue pronunciada en 1924. Algunos fragmentos traducidos se pueden ver en W. Grohmann, *Paul Klee,* Sansoni, Florencia, 1956, pp. 365-367, y en H. K. Röthel. *op. cit.*, pp. 76-77; véase también P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione,* Feltrinelli, Milán, 1959. <<

[42] P. Klee, *Schöpferische Konfession* (Confesión creativa), Erich Reiss, Berlín, 1920. Un fragmento está traducido en W. Grohmann, *Paul Klee*, ed. cit., pp. 97-99. <<

[43] Cf. W. Grohmann, *V. Kandinsky*, p. 49. <<

[44] W. Grohmann, *V. Kandinsky*, p. 54. <<

[45] La cita está sacada de los escritos pedagógicos de Klee (*Pädagogisches Skizzenbuch*). Cf. W. Grohmann, *op. cit.*, p. 199. <<

[46] Cf. G. C. Argan, W. *Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Turín, 1951, p. 49.
<<

[47] Cf. *G. Grosz*, editado por Ferdinando Ballo, Rosa e Ballo, Milán, 1964, pp. 9-10. <<

[48] E. Barlach, *Ein selbterzäthltes Leben* (Autobiografía), R. Piper Verlag, Múnich, 1948, p. 86. La primera cita es de 1928. <<

[49] Cf. M. De Micheli, *op. cit.*, p. 8. <<

[50] M. De Micheli, *op. cit.*, p. 17. <<

[51] Cf. *G. Grosz*, ed. cit., p. 46. Para el momento dadaísta tanto de Grosz como de Otto Dix, cf. pp. 152-158. <<

[52] G. Grosz, *Un piccolo sí e un grande no*, Longanesi, 1948, p. 155. **<<**

[53] Trad. de R. Ferronani en *Io Bertolt Brecht*. <<

[54] Cf. *G. Grosz*, ed. cit., p. 46. <<

[55] Cf. W. Hess, *op. cit.*, p. 153. <<

[56] Entre los cuadros políticos citamos el de 1940 titulado *El huevo rojo*, que representa a los *cuatro grandes* de entonces reunidos alrededor de la mesa mientras comen un pollo asado. De repente, el pollo se echa a volar y deja caer un huevo rojo, que se rompe. Mussolini retrocede aterrorizado; Hitler, con un gorro de payaso en la cabeza, se pone a gritar; el león británico muestra en su rabo el signo de la libra esterlina; el gato francés se esconde debajo de la mesa y mira ambiguamente el tricornio de Napoleón. Al fondo, Praga arde el efecto de la Conferencia de Múnich. Otro cuadro es *Por qué combatimos*: "Abajo, una madre consumida de miseria sostiene en el vientre un niño que juega con un ratón; a un lado, una máquina engulle huesos por una parte y suelta proyectiles por otra; en el lado contrario el Cándido de Voltaire se ríe; más arriba aparecen Ghandi, el Negus, el financiero alemán Schacht y el británico Montagu Norman, un obispo que con una mano de su óbolo a la Cruz Roja y con la otra bendice a las tropas que combaten; en el centro, dominando sobre todos, y sobre todo, la figura de un pobre hombre torturado, en cuyo pecho están grabados una P y una J, iniciales de *Periat Judeus*". La descripción es de M. Masciotta, *Kokoschka*, Del Turco, Florencia, 1949, p. 42. Otros cuadros son *Anschluss-Alicia en el país de las maravillas* y *El cangrejo*. <<

[57] Cf. H. K. Röthel, *op. cit.*, p. 78. <<

[58] Cf. *op. cit.*, p. 169. <<

[59] Cf. *Minotauro*, París, números 3-4, 1933. Es una respuesta de Chagall a la encuesta producida por Breton y Eluard entre los ateístas acerca de sus «encuentros» decisivos. <<

[60] Cf. F. Russoli, *Catalogo Mostra Modigliani*, Milán, 1958, p. 7. <<

[61] Cf. J. Modigliani, *Modigliani sensa leggenda*, Vallecchi, Florencia, 1958.
<<

[62] Cf. Francia y Cortopassi, *Lorenzo Viani*, Vallechi, Florencia, 1955, p. 19. Permítaseme remitirme a mis ensayos sobre Viani reunidos en *Le circontanze dell'arte*, Genova, 1987, pp. 116-135; también para Rosai y Sironi. <<

[63] L. Viani. *Mare grosso*. «Gli ubriachi», Vallecchi, Florencia. 1955, p. 6. <<

[1] T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerra*, Nagel, París, 1948, p. 17. <<

[2] G. Ribemont-Dessaignes. *Storia del dadaismo*, Langanesi, Milán, 1946. p. 11. Esta historia, que suscitó muchas polémicas, apareció en la *Nouvelle Revue Française* de junio y julio de 1931. El mismo autor dedicó al tema buena parte de su *Dèjà jadis*, Julliard. París. 1958. <<

[3] T. Tzara, *Manifeste Dadá 1918*. Véase en la Segunda parte la versión íntegra de este texto. **<<**

[4] Cf. G. Hugnet, *L’aventure Dadá*, Galerie de l’Institut, París, 1957, pp. 18-32. <<

[5] R. Lacôte. *Tristan Tzara*, Seghers, París, p 18. <<

[6] T. Tzara. *op. cit.*, p. 50. <<

[7] Véase en la Segunda parte la versión íntegra del *Manifiesto Dadá 1918*. <<

[8] Véase en la Segunda parte la versión íntegra del *Manifiesto Dadá 1918*. <<

[9] Cf. G. Dorfles, *K. Schneitters*, Galleria del Naviglio (catálogo), Milán, abril-mayo de 1959. <<

[10] G. Hugner, *op. cit.*, p. 38. <<

[11] Cf. R. Hausmann, *Courier Dadá*, Le Terrain Vague, París, 1958, p. 42. <<

[12] R. Hausmann, *Courier Dadá*, pp. 26-30. <<

[13] R. Hausmann, *Courier Dadá*, pp. 41-42. <<

[14] R. Hausmann, *Courier Dadá*, pp. 46-49. <<

[15] Cf. W. Verkauf, *Dada*, Verlag Arthur Niggli, Zürich, 1957, p. 21 Este volumen recoge también textos recientes de Janco, Huelsenbeck, Richter, Klein, etc. <<

[16] Cf. L. Aragon, *La peinture au défi*, Galerie Pierre, París, 1930. <<

[17] Cf. Max Ersnt, *Autobiografía*, Ed. Cahiers d’Art, París, 1936, pp. 16-17. <<

[18] Cf. P. Waldbeg. *Max Ernst*, J. J. Pauvert, París, 1958. p. 128. <<

[19] *G. Grosz*, ed. cit., p. 192. La cita siguiente es de E. Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, Turín, 1960, p. 19. <<

[20] Cf. A. Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, París, 1924, p. 207. **<<**

[21] Folleto distribuido en febrero de 1921 y mencionado por G. Hugnet, *op. cit.*, p. 80. <<

[22] Breton cuenta que al final Picabia fue obligado a sustituirla por un mono embalsamado. Cf. A. Breton, *Le surrealisme et la peinture*, Brentano's, Nueva York, 1945, p. 86. <<

[23] El texto completo está incluido en *Les pas perdus*, ed. cit., p. 133. <<

[24] Cf. R. Lacônte, *op. cit*. **<<**

[25] T. Tzara, «Le papier collè ou le proverbe en peinture», en *Cahiers d'Art*, París, nún. 2. 1931. <<

[26] Cf. R. Lacônte, *op. cit*. <<

[27] Cf. R. Hausmann, *op. cit.*, p. 145. <<

[1] Cf. M. Nadeau, *Historie du surréalisme*, Ed. du Seuil, París, 1945, p. 122. <<

[2] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, París, 1935, p. 68. <<

[3] *Ibídem*, pp. 78-79. <<

[4] A. Breton, *Les Vases comunicants*, Cahiers libres, París, 1932, p. 85. <<

[5] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, ed. cit., p. 97. <<

[6] A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 86. <<

[7] P. Eluard, *Donner a voir*, Gallimard, París, 1939, pp. 79-87. <<

[8] A. Breton, *Anthologie de L’humour noire*, Sagitaire, París, 1940, p. 27. <<

[9] Sin embargo, es interesante observar que Freud, a pesar de las profesiones de estima por parte de los surrealistas, declaró que no comprendía lo que era el surrealismo. Véanse estas frases de Freud en una carta a Breton: «Aunque reciba tantos testimonios del interés que usted y sus amigos prestan a mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de comprender qué es ni lo que quiere el surrealismo. Puede ser que yo no esté hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte». Publicada en *Le surréalisme au service de la révolution*, París, n.º 5, 1932, p. 11. <<

[10] Véase el Manifiesto en la Segunda parte. <<

[11] Cf. M. Nadeau, *op. cit.*, p. 104. <<

[12] Véase en la Segunda parte la versión íntegra del Primer Manifiesto. <<

[13] Véase en la Segunda parte la versión íntegra del Primer Manifiesto. <<

[14] L. Aragon, *Traté du style*, Gallimard, París, 1928, p. 192. <<

[15] *Le surréalisme et la peinture*, NRF, París. Los escritos completos de Breton sobre la pintura están recogidos en el volumen *Le surréalisme et la peinture*, Brentano’s, Nueva York, 1945. <<

[16] A. Breton, *op. cit.*, p. 24. <<

[17] M. Ernst, «Comment on force l’inspiration». En *Le surréalisme au service de la révolution*, París, n.º 6. p. 45. <<

[18] M. Ernst, «Comment on force l’inspiration». En *Le surréalisme au service de la révolution*, p. 43. <<

[19] M. Ernst, «Comment on force l’inspiration». En *Le surréalisme au service de la révolution*, p. 43. <<

[20] S. Dalí, «Objets surréalistes», en *Le surréalisme au service de la révolution*, París, núm. 3, p. 17. <<

[21] Cf. M. Ernst, *op. cit.*, p. 45. <<

[22] M. Ernst, *Beyond Painting*, Nueva York, 1948, incluido en W. Hess, *op. cit.*, pp. 168-169. <<

[23] M. Ernst, «Comment un force L’inspíration», en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, *op. cit.*, p. 44. <<

[24] Incluido por Breton en *Le surréalisme et la peinture*, ed. cit., p. 147. <<

[25] Incluido por Ernst en el artículo cit. en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, p. 44. <<

[26] Un eco del antiabstraccionismo surrealista se puede recoger claramente en este párrafo de la conferencia de Breton «Situation surrealiste de l'objet (1935)» en *Position potilique du surréalisme, op. cit.* p. 125: «El mayor daño que acaso, amenace al surrealismo hoy sea (…) que todo tipo de productos más o menos discutibles tienden a esconderse bajo su etiqueta: así es como obras de tendencia "abstracta" en Holanda, Suiza, Inglaterra, según las últimas noticias, establecen con las obras surrealistas relaciones de cercanía equívoca…». <<

[27] Cf. A Breton. *Anthologie de l’humour noir*, Sagittaire, París, 1940, pp. 10-11. <<

[28] A Breton. *Anthologie de l’humour noir*, pp. 45-46. <<

[29] Cf. *Le surréalisme au service de la révolution*, París, n.º 6, pp. 13-16. <<

[30] Cf. De Chirico, «Sull’arte metafísicas», en *Valori plastici*, Roma, n.º 4-5, 1919. <<

[31] Cf. A. Breton. *Le surréalisme et la peinture*, «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme», ed. cit., p. 94. <<

[32] A. Breton. *Le surréalisme et la peinture*, «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme», p. 93. <<

[33] A. Breton. *Le surréalisme et la peinture*, «Genèse et perspectives artistiques du surréalisme», p. 94. <<

[34] Es el caso de H. Sedlmayr, cf. *La revolutione dell’arte moderna*, Garzanti, Milán, 1958, p. 106. <<

[35] Cf. G. Hugnet, *Petite anthologie du surréalisme*, Editions Jeanne Bucher, París, 1934, pp. 41-42. <<

[36] L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milán, 1958, p. 113. **<<**

[37] A. Breton, *Primer Manifiesto*. Véase Segunda parte. <<

[38] Este drama, escrito casi todo en 1903, fue representado sólo catorce años más tarde. <<

[39] Cf. M. Raymond. *De Baudelaire au surréalisme*, Corti, París, 1940, p. 236. <<

[40] G. Apollinaire. *Il y a*, La Phalange, París, 1925, p. 257. <<

[1] Véase la Segunda parte. <<

[2] A. Gleizes y J. Metzínger, *Du cubisme*, Figuière, París, 1912. Del mismo texto son las siguientes citas de dos autores. Las citas de Gleizes, en cambio, son de su libro *Du cubisme et des moyens de la comprendre*, París, 1920. <<

[3] Cr. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, Fleury, París, 1921. <<

[4] El texto de Sérusier se publicó en 1921. La última impresión es de 1950. <<

[5] F. Léger, *Catalogue*, Musée des Arts Décoratifs, París, 1956. Las demás citas de Léger también son de esta publicación. <<

[6] Las citas de Cézanne son del libro de F. Bernard, *Souvenirs sur P. Cézanne*, R. G. Michel, París, 1927, y de obra de J. Gasquet, *Cézanne*, Bamheim-Jeune, París, 1926. <<

[7] Cf. «Conversation avec Picasso», en *Cahiers d’Art*, París, n.º 10, 1935. <<

[8] Cf. «Picasso Speaks», en *The Arts*, Nueva York, mayo de 1923. <<

[9] Este fragmento se cita a propósito de Gleizes y Metzinger; véase J. Charpier y P. Seghers en *L'art de la peinture*, ed. cit., p. 611. **<<**

[10] H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Latera, Bari, 1957, p 49. Este ensayo fue publicado por Bergson en 1903. <<

[11] Las citas de J. Cris son del volumen de D. H. Kahnweiller, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Gallimard, París, 1946. Dorival escribe que «escritores, filósofos y matemáticos mantuvieron estrechos contactos con los cubistas e influyeron mucho en su evolución». Cf. B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine,* Gallimard, París, 1944, vol. II, p. 198. <<

[12] F. Léger, *op. cit.*, p. 102. <<

[13] G Braque, *Le jour et la nuit (Cahiers 1917-1952)*, Gallimard, París, 1952, p. 12. <<

[14] Picasso, «Picasso Speak», en *The Arts*, Nueva York, mayo de 1923. Véase también M. De Micheli, *Scritti di Picasso*, Feltrinelli, Milán, 1964, p. 31. <<

[15] G. Courbet, *Il realismo*, Colip, Milán, 1954, p. 35. <<

[16] «Conversation avec Picasso», en la revista citada. Véase también M. De Micheli, *Scritti di Piccaso*, *op. cit.*, p. 15. <<

[17] P. Eluard, *Donner a voir*, ed. cit., p. 42. <<

[18] Cf. B. Dorival, *op. cit.*, p. 238. <<

[1] Cf. L. Trotsky, *Letteratura, arte, libertà*, Schwarz, Milán, 1958, p. 36. La carta de Gramsci es de 1922. Me permito remitir, sobre este tema, a mi ensayo «L'ideologia política del futurismo», recogido en *Le circostanze dell'arte*, *op. cit*. <<

[2] Cf. *Archivi del futurismo*, recogidos y ordenados por M. Drudi Gambillo y T. Fiori, De Luca Editore, Roma, 1958, p. 17. Donde no se indique en sentido contrario, todas las citas de textos futuristas son de esta fuente. <<

[3] Cf. G Papini, *L'esperienza futurista*, Vallechi, Florencia, 1927, pp. 162-163. Se trata del prefacio que Duchamp escribió para sus *Chants*. Papini lo cita como un antecedente futurista. <<

[4] Cf. M. De Micheli, «La V lezione di Mechelet alla vigilia della rivoluzione del 48», en *Realismo*, Milán, núm. 1, enero-febrero de 1955. <<

[5] L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma, 1954, p. 22. <<

[6] En una carta a Barbantini, fechada en Berlín (13 de abril de 1912). Boccioni declara que el título italiano de esta obra *La ville monte, e Il lavoro*. Cf. G. Perocco, *Primi espositori di Ca'Pesaro*, Venecia, 1958, p. 119. Pero el cuadro quedó con el título italiano traducido del francés. <<

[7] Cf. F. Flora, «Gli Scrittori e la dittadura», en *Aretusa*, Casella editore, Nápoles, año 1, núm. 2. <<

[8] Cf. A. Viviani, *Il poeta Marinetti e il futurismo*, Paravia, Turín, 1940, p. 42. <<

[9] Cf., C. Carrà, *Guerra pittura*, Instituto Editoriale Italiano, Milán (sin fecha), p. 23. <<

[10] A. Viviani, *op. cit.*, p. 17. <<

[11] La X Mas fue una unidad militar de la República de Salò, mandada por el príncipe Valerio Borghese, fallecido en Cádiz, que se distinguió por su ferocidad en la represión de los partisanos durante la Resistencia italiana contra la República fascista de Salò y la ocupación alemana. <<

[12] Cf. V. Maiakovski, *Bene*, prefacio de M. De Micheli, Feltrinelli, Milán, 1958, p. VIII. <<

[13] Cf. V. Maiakovski, *Opere*, Editori Riuniti, Roma, 1958, vol. II, p. 807. El escrito de Maiakosvi «El futurismo hoy» es de 1923. <<

[14] E. Pound, *Gaudier-Brzeska* «Vortex», Galleria Apollinaire, Milán, 1957, pp. 3-5. <<

[15] Véanse los textos de los dos *Manifiestos* en la Segunda parte. Las demás citas están sacadas de *Pintura, scultura futurisme*. Entre 1914 y 1917 también Soffici escribió *Primi principi di una estetica futurista* pero dicho texto (Vallecchi. Florencia. 1920) no tiene nada que ver con el futurismo; es sólo una amplificación del concepto arte-funambulismo. <<

[16] Los futuristas afirmaban que el cubismo órfico derivaba de su «simultaneísmo». De hecho, el concepto futurista de la simultaneidad es anterior a las formulaciones de Delaunay. <<

[17] E. Garin, *Cromache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1955, p. 317. <<

[18] G. Papini, *Pragmatismo*, Vallechi, Florencia, 1913, p. 144. Los ensayos contenidos en este libro van desde 1903 a 1911. De aquí proceden las otras citas. <<

[19] Cf. G. Perocco, *Prini espositori di Ca'Pesaro, op. cit.*, p. 116. Carta de Boccioni a Barbantini, septiembre de 1910. <<

[1] M. Seuphor, *L’abstrait*, Maeghi, París, 1949, pp. 12-14. <<

[2] Cf. O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian; con appendice di scritti dell'artista*, Neri Pozza, Venecia, 1956, p. 119. Las palabras son de Mondrian. Salvo cuando se señale otra cosa, todas las citas proceden de este volumen. <<

[3] Cf. Segunda parte. <<

[4] Cf. M. Gorki, *Arte e letteratura nell'U. R. S. S.*, «Informe al primer congreso de escritores soviéticos» (1934), Ed. Sociali, Milán, 1950, p. 41. <<

[5] La exposición fue montada en 1917 en la Galleria delle Due sole. <<

[6] Véase la parte bibliográfica en el *Catálogo* de la exposición de Casimir S. Malévich, Editalia, Roma, 1959. <<

[7] Este ensayo, del que se ha tomado la cita anterior, y en el que Malévich repite las mismas palabras y los temas del *Manifiesto*, fue publicado en parte por la Bauhaus en 1927 (Langen Verlag, Múnich), junto con el otro ensayo escrito en 1923 y publicado en 1926, *Introducción a la teoría del elemento adicional*, en un tomo único titulado *Die Gegenstanslose Welt*. Véase la Segunda parte con la versión del *Suprematismo*. **<<**

[8] Cf. el *Catalogo* de la exposición de Malévich, *op. cit.*, parte biográfica. <<

[9] Cf. S. M. Eisenstein, «L’avant-guarde en U. R. S. S.», en *Les lettres françaises*, París, n.º 718, abril de 1958. <<

[10] Véase la Segunda parte. <<

[11] Cf. P. Ricci, *Ilya Glazunov*, «Appunti per una storia dell’arte sovietica», Pietro, Nápoles, 1959. <<

[12] V. Maiakovski, *Opere, op. cit.*, vol. II, p. 746. <<

[13] Véase la Segunda Parte. <<

[14] Véase la Segunda Parte. <<

[15] Véase la Segunda Parte. <<

[16] Cf. el texto íntegro incluido en J. Pérus, *Introduction à la literature soviétique*, Ed. Sociales, París, 1949, p. 97. <<

[17] V. Maiakovski, *op. cit.*, vol. I, p. 768. <<

[18] Cf. Camilla Gray, *Pioneri dell'arte in Russia, 1863-1922,* Saggiatore, Milán, 1964, p. 299. <<

[19] Véanse los tres *Manifiestos* en la Segunda parte. **<<**

[*] Hay muchos escritos teóricos de los artistas expresionistas —y a lo largo del ensayo hemos tenido ocasión de citar bastantes de ellos—, pero no hay manifiestos del expresionismo. Ellos se debe al carácter mismo del movimiento, reacio a formar grupos demasiado programáticos y limitadores de la libertad individual. Tal vez podría considerarse como un auténtico manifiesto la conferencia que Kasimir Edschmid pronunció en 1917 con el título *En torno al expresionismo en poesía*, de la que a lo largo del libro se han reproducido amplios párrafos. En cualquier caso, no hay manifiestos artísticos. La *Crónica de la Unión Artística* «Die Brücke», escrita por Kirchner en 1913, es poca cosa, y, además, fue rechazada por los otros artistas del grupo; es más, esta *Crónica* fue el pretexto para la disolución del grupo. [Este texto que da De Micheli, procede de Umbro Apollonio, « *Die Brücke» e la cultura dell'expressionismo*, Alfieri, Venecia, 1952. *Nota del E.*]. <<

[*] Este texto, publicado en noviembre de 1918, es la primera manifestación de la postura de aquellos artistas que, identificados con la revolución del mismo mes y año, decidieron formar el *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre). La iniciativa se debió a los pintores Max Pechstein, Cézar Klein, Georg Tappert, Heinrich Richter y Moritz Metzer. Durante los meses que siguieron se sumaron otros muchos artistas; sin embargo el *Novembergruppe* no logró mantener su impulso inicial y fue atenuando paulatinamente sus premisas revolucionarias. En 1920 se lo reprocharán en una «Carta Abierta», Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmenn y Hanna Höch, entre otros artistas. La disolución del grupo coincidió con la llegada de Hitler al poder. La traducción del texto en italiano está tomada de «Arte e revoluzione». P. Dragone. A. Negri y M. Rosci (eds.), CUEM, 1973, pp. 14-15. <<

[*] El Manifiesto Dadá de 1918 es el primer manifiesto del movimiento. Fue escrito por Tristan Tzara y publicado ese año en el núm. 3 de la revista Dadá de Zúrich. Otro texto importante para la Historia del dadaísmo es también *La première aventure céleste de Mossieur Antipyrine*, que Tzara escribió en 1916. Sin embargo, el manifiesto de 1918 es bastante más significativo y explícito en sus intenciones, igualmente importante es el Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, también de Tzara, leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el núm. 4 de la revista *La vie des lettres*. En la traducción de estos dos textos se han perdido, inevitablemente, algunos juegos de palabras. <<

[*] Este texto se encuentra entre las primeras manifestaciones del espíritu Dadá en Berlín, mucho más politizado que el húngaro. Se publicó en *Der Dadá*, núm. 1, Berlín, 1919. Bajo la denominación de Comité Central Dadaísta figuraban las firmas de Hausmann, Huelsenbeck y Golyscheff. La traducción se ha tomado de «Arte e rivoluzione», *op. cit.*, pp. 60-61. <<

[*] El «Grupo Rojo», creado en 1924, se concibió como movimiento organizativo de los artistas pertenecientes al partido Comunista alemán, en el período conocido como de «bolchevización». El manifiesto declara explícitamente, sin circunloquios, sus intenciones. Su presidente era George Grosz; su presidente sustituto, el escritor Karl Witte: y su secretario, John Heartfield. El manifiesto se publicó en «Die Rote Fahne», Berlín, núm. 57, 1924. La traducción está tomada de «Arte e rivoluzione», *op. cit.*, pp. 81-82. <<

[*] El Primer Manifiesto del surrealismo de André Breton, documento capital del movimiento, fue publicado en 1924; el Segundo Manifiesto del surrealismo lo fue en 1930, y los Prolegómenos a un tercer Manifiesto del surrealismo vieron la luz en 1942. La traducción del primer manifiesto que aquí presentamos es íntegra y se debe a Andrés Bosch (A. Breton, «Manifiestos del surrealismo». Ediciones Guadarrama. Madrid. 1969). <<

[1] Dostoievsky, *Crimen y castigo*. <<

[2] Pascal. <<

[3] Barrès Proust. <<

[4] Es preciso tener en cuenta el espesor del sueño. En general, tan sólo recuerdo lo que hasta mí llega desde las más superficiales capas del sueño. Lo que más me gusta considerar de los sueños es aquello que queda vagamente presente al despertar, aquello que no es el resultado del empleo que haya dado a la jornada precedente, es decir, tos sombríos follajes, las ramificaciones sin sentido. Igualmente, en la «realidad» prefiero abandonarme. <<

[5] Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad. <<

[6] Véase *Les pas perdus* N. R. F., París. <<

[7] Nord-sud, marco de 1918. <<

[8] Si hubiera sido pintor, esta representación visual habría sin duda predominado sobre la otra. Probablemente mis facultades innatas decidieron las características de la revelación. Desde aquel día, he concentrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos. Provisto de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus con tomos. Y dio es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de callar. De esta manera, podría representar un árbol, una ola, un instrumento musical, infinidad de cosas que, en ese momento, sería incapaz de representar gráficamente, ni siquiera mediante el más somero esquema. Si lo intentara, me perdería, con la certidumbre de volver a copar conmigo mismo, en un laberinto de líneas que, a primera vista, no parecerían representar nada. Y, al abrir los ojos, tendría la fuerte impresión de hallarme ante algo «nunca visto». La prueba de lo que digo ha sido efectuada muchas veces por Robert Desnos; para comprobarlo basta con bojear el número 36 de Hojas libres, que contiene abundantes dibujos suyos («Romeo y Julieta», «Un hombre ha muerto esta mañana», etc.), que la revista creyó eran dibujos realizados por locos, y que como tales publicó con la mayor buena fe. <<

[9] Knut Hamsun considera que el hambre es el determinante de este tipo de revelación que me obsesionó, y quizá esté en lo cierto. (Debo hacer constar que en aquella época no todos los días comía). Y no cabe duda de que los siguientes síntomas que Hamsun relata coinciden con los míos:

«El día siguiente desperté temprano. Todavía era de noche. Hacia largo rato que tenía los ojos abiertos» cuando oí las campanas de las cinco, dadas por el reloj de pared del piso superior al mío. Intenté volver a dormir, pero no lo logré, estaba totalmente despierto, y mil ideas me bullían en la cabeza. De repente se me ocurrieron algunas frases buenas, muy adecuadas para utilizarlas en un apunte, en un folletín; súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las por mí escritas anteriormente. Me las repetí lentamente, palabra por palabra, y eran excelentes. Las frases no dejaban de acudir, una tras otra. Me levanté y tomé un papel y lápiz, en la mesa que tenía detrás de la cama. Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa. Los pensamientos acudían tan velozmente, y seguían fluyendo con tal abandono, que desdeñé una multitud de detalles delicados, debido a que el lápiz no podía ir con la debida velocidad, pese a que procuraba escribir deprisa, la mano siempre en movimiento, sin perder ni un segundo. Las frases brotaban en mi interior y estaba en plena posesión del tema».

Apollinaire aseguraba que De Chirico había pintado sus primeros cuadros bajo la influencia de alteraciones cenestésicas (dolores de cabeza, cólicos…). <<

[10] Cada día creo más en la infabilidad de mi pensamiento en relación conmigo mismo, lo cual es naturalísimo. De todos modos, en esta escritura del pensamiento, en la que uno queda a merced de cualquier distracción exterior, se producen fácilmente «lagunas». No hay razón alguna que justificase el intento de disimularlas. El pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de acusarse a sí mismo. Aquellas evidentes deficiencias deben atribuirse a las sugerencias precedentes del exterior. <<

[11] También por Thomas Carlyle, en *Sarzor Resarrus* (capítulo VIII: «Supernaturalismo natural»), 1833-1834. <<

[12] Véase, asimismo, el *Ideorrealismo* de Saint-Pol-Roux. **<<**

[13] Lo mismo podría decir de algunos filósofos y de algunos pintores; de estos últimos tan sólo citare a Uccello, entre los de la época antigua, y entre los de la época moderna, a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en la «música», por ejemplo). Derain, Picasso (el más puro, con mucho), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (admirable durante tanto tiempo), Klee, Man Ray, Max Ernst y, tan próximo a nosotros, André Masson. **<<**

[14] *Nuevas Hébridas. Desorden formal. Duelo por duelo*. <<

[15] Baudelaire. <<

[16] Imagen de Jules Renard. <<

[17] No olvidemos que, según la fórmula de Novalis, «hay ciertas series de acontecimientos que se producen paralelamente a los acontecimientos reales. Por lo general, los hombres y las circunstancias modifican el curso ideal de los acontecimientos de tal manera que éste toma apariencia de imperfección y sus consecuencias son también imperfectas. Así sucedió con la Reforma: en vez del protestantismo produjo el luteranismo». <<

[18] Las prosas de *Poisson soluble*. <<

[19] Séame permitido formular algunas reservas acerca de la responsabilidad, en general, y de las consideraciones médico-jurídicas pertinentes en orden a determinar el grado de responsabilidad de un individuo, a saber, responsabilidad plena, irresponsabilidad y responsabilidad limitada (sic). Pese a lo muy difícil que me resulta admitir el principio de cualquier tipo de responsabilidad, me gustarla saber de qué manera serán juzgados los primeros actos delictivos de naturaleza indudablemente surrealista. ¿El acusado será absuelto o flojamente se apreciaré la concurrencia de circunstancias atenuantes? Es una verdadera lástima que los delitos de prensa habrán dejado casi de ser perseguidos, pues de lo contrario no tardaría en llegar el momento en que podríamos asistir a un proceso del siguiente tipo: el acusado ha publicado un libro atentatorio a la moral pública; a querella de algunos de sus «más honorables» conciudadanos es también acusado de difamación; contra él se formulan acusaciones de todo género, igualmente aplastantes, cual insultos al ejército, inducción al asesinato, apología de la violación, etc. Por su parte, el acusado se muestra enteramente de acuerdo con los acusadores, a fin de poder desvirtuar las ideas por él expresadas. En su defensa, se limita a proclamar que él no se considera autor del libro en cuestión, ya que éste tan sólo puede considerarse como una producción surrealista que excluye todo género de consideraciones acerca del mérito o demérito de quien lo fuma, ya que el firmante no ha hecho más que copiar un documente, sin expresar sus opiniones, y que es tan ajeno a la obra nefasta cual pueda serio el mismísimo presidente del tribunal que le juzga.

Y lo que cabe decir de la publicación de un libro podrá decirse también de una infinidad de actos de diferente naturaleza el día en que los métodos surrealistas comiencen a gozar del favor del público. Entonces será preciso que una nueva moral sustituya a la moral usual, causa de todos nuestros males. <<

[20] Rimbaud. <<

[21] De todos modos, DE TODOS MODOS… Mejor será descargar la conciencia. Hoy, día 8 de junio de 1924, hacia La una, la veo: me ha susurrado; «Béthune, Béthune…». ¿Qué quería decir? No conozco Béthune, ni tengo la menor idea de la situación en que se encuentra en el mapa de Francia. Béthune nada me evoca, ni siquiera una escena de Los tres mosqueteros. Hubiera debido emprender viaje hacia Béthune, en donde quizá me esperaba algo; aunque en realidad hubiera sido ésta una solución demasiado simplista. Me han contado que en un libro de Chesterton se refiere el caso de un detective que para encontrar a alguien a quien busca en una ciudad signe el método de inspeccionar, desde el sótano al tejado, todas Las casas en cuyo exterior advierte un detalle ligeramente anormal. Éste sistema es tan bueno como cualquier otro.

De parecido modo, Soupault, en 1919 entró en gran número de inmuebles improbables para preguntar a la portera si allí vivía Philippe Soupault. Creo que no se hubiera sorprendido si le hubieran dado una respuesta afirmativa. Ello se hubiera debido a que Soupault habría entrado en su propia casa. <<

[*] Las páginas siguientes constituyen el primer capítulo del libro *Mèditations esthétiques. Les peistres cubistes*, de Guillaume Apollinaire, publicado en París en 1913. Este texto, aunque confuso y sólo aproximativo, refleja mejor que los ensayos de Gleizes y de Metzinger el clima de fervor intelectual en el que nació el cubismo. Es ésta la razón de que haya venido a ser considerado como manifiesto del movimiento. <<

[*] De los tres manifiestos futuristas que siguen, el primero salió en francés en las páginas de *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, y luego en la revista milanesa Poesía, núms. 1-2. El segundo y el tercero fueron publicados también en Poesía al año siguiente, en febrero y abril, respectivamente. Estos tres manifiestos, junto con el de la *Escultura futurista*, de Boccioni, publicado en abril de 1912, constituyen el núcleo programático fundamental del movimiento. Los restantes manifiestos, bastante numerosos y de variado argumento, añaden bien poco a la fisonomía del futurismo, especialmente por lo que se refiere a las artes figurativas. <<

[*] El futurismo ruso fue un movimiento muy heterogéneo. Markov explica ampliamente las razones de esta heterogeneidad en su *Historia del futurismo ruso* (cfr. la edición italiana, Einaudi, Turín, 1968). El órgano del movimiento, que empezó a publicarse en diciembre de 1918, se llamaba *El arte de la Comuna*. Para esta edición hemos preferido reproducir este texto, aparecido en la *Gaceta futurista*, de la que únicamente se publicó un numero en marzo de 1918, porque nos ha parecido más significativo en su enunciación de las tesis futuristas tras la Revolución de Octubre. <<

[*] Mijail Lariónov lanzó el *Manifiesto del rayonismo* en 1913, con motivo de una exposición montada en Moscú. El año siguiente, junto con Goncharova, abandonaba Rusia para colaborar como escenógrafo y diseñador de los ballets de Diáguilev. El rayonismo como movimiento se agota ese mismo año. <<

[*] El *Manifiesto del suprematismo* de Casimir Malévich, en cuya redacción colaboró también Maiakovski, se publicó en Petrogrado en 1915. Este manifiesto fue incorporado cinco años más tarde a la obra teórica más importante de Maléviech, *El suprematismo como modelo de la no representación*, reeditado luego en parte en 1927 en alemán, en las ediciones de la Bauhaus, junto con la *Introducción a la teoría del elemento adicional*, escrita unos años antes. Por consiguiente, en lugar del Manifiesto hemos preferido ofrecer al lector la obra mayor de Malévich, por considerarla más clara y exhaustiva. <<

[*] El *Manifiesto del realismo* escrito y publicado en Moscú por Gabo en agosto de 1920, para distinguir su constructivismo, de naturaleza «estética», del de Tatlín, de naturaleza «práctica». Esto significó la ruptura del movimiento constructivista en sus dos tendencias. El manifiesto original también lleva la firma de Prevsner. <<

[*] El *Programa del grupo productivista* se publicó en 1920, algunos meses después del *Manifiesto del realismo* de Pevsner, con motivo de una exposición organizada por Ródchenko y Bárbara Stepanova, y lleva la firma de ambos. Es un manifiesto que refleja las ideas y las posturas políticas de Tatlín y que se opone directamente al «neutralismo» en el arte propugnado por Pevsner. El término «productivista» se usaba entonces de la misma manera y con significado análogo al de «constructivista». <<

[*] A partir de la línea ideológica elaborada por Bogdanov (seudónimo de Aleksander Aleksandrovíc Manilovskij) se formó, ya antes de la revolución, el Proletkult, Organización de la Cultura Proletaria, que tuvo su momento de mayor auge en los años veinte. El movimiento se agotó rápidamente después de 1930. No fue nunca coherente. De la polémica contra el futurismo pasó, al menos en parte, a la simpatía por él, al tiempo que, en una dirección opuesta, planteó algunos de las premisas del «realismo socialista». El documento, tomado aquí de la traducción publicada en *Rassegna sovietica*, Roma, núm. 2, 1964, apareció en *Gora*, Moscú, núm. 8, 1923. <<

[*] Este manifiesto, redactado por Maiakovski, fue publicado en el número 1 de la revista *Lef* en 1923, con el título *¿Por qué combate el Lef?* El término significa «Frente de izquierdas de las artes», la organización que agrupaba a artistas, poetas, escritores y directores de teatro revolucionarios, desde los futuristas a los constructivistas, y a todo intelectual comprometido en sostener la construcción del Estado socialista en la nueva República Soviética. <<

[*] Los dos *Prefacios* y los tres *Manifiestos* del movimiento de *De Stijl* (El Estilo) fueron publicados en la revista del mismo nombre en las siguientes fechas: *Prefacio I*, junio de 1917; *Prefacio II*, octubre de 1919; *Primer manifiesto*, 1918; *Segundo manifiesto*, 1921. *El tercer manifiesto* no va firmado. <<